GRUNDLAGEN DER BAUKUNST

STUDIEN ZUM BERUF DES ARCHITEKTEN

VON

FRITZ SCHUMACHER

BAUDIREKTOR IN HAMBURG

MÜNCHEN

VERLAG VON GEORG D. W. CALLWEY

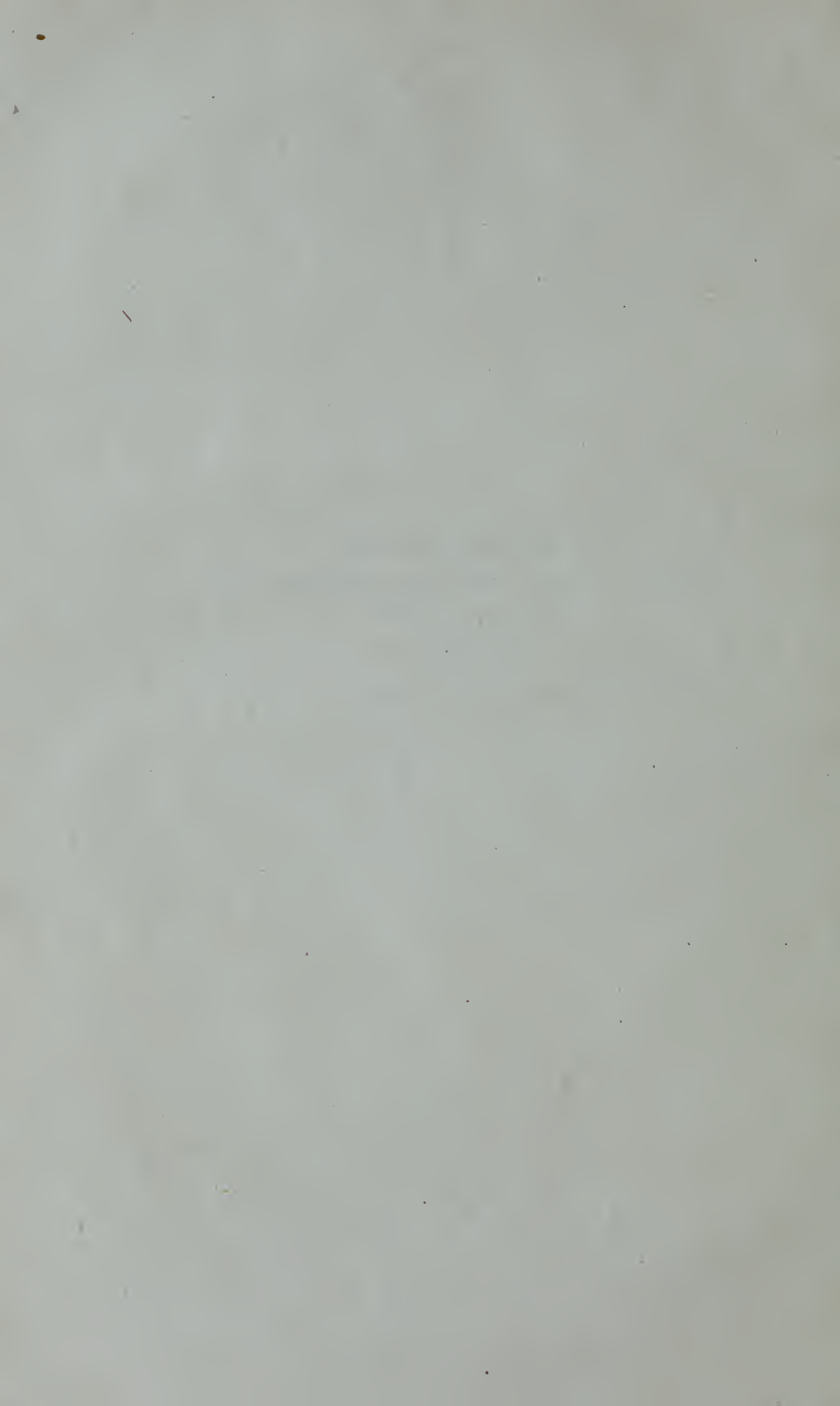
GRUNDLAGEN DER BAUKUNST

STUDIEN ZUM BERUF DES ARCHITEKTEN

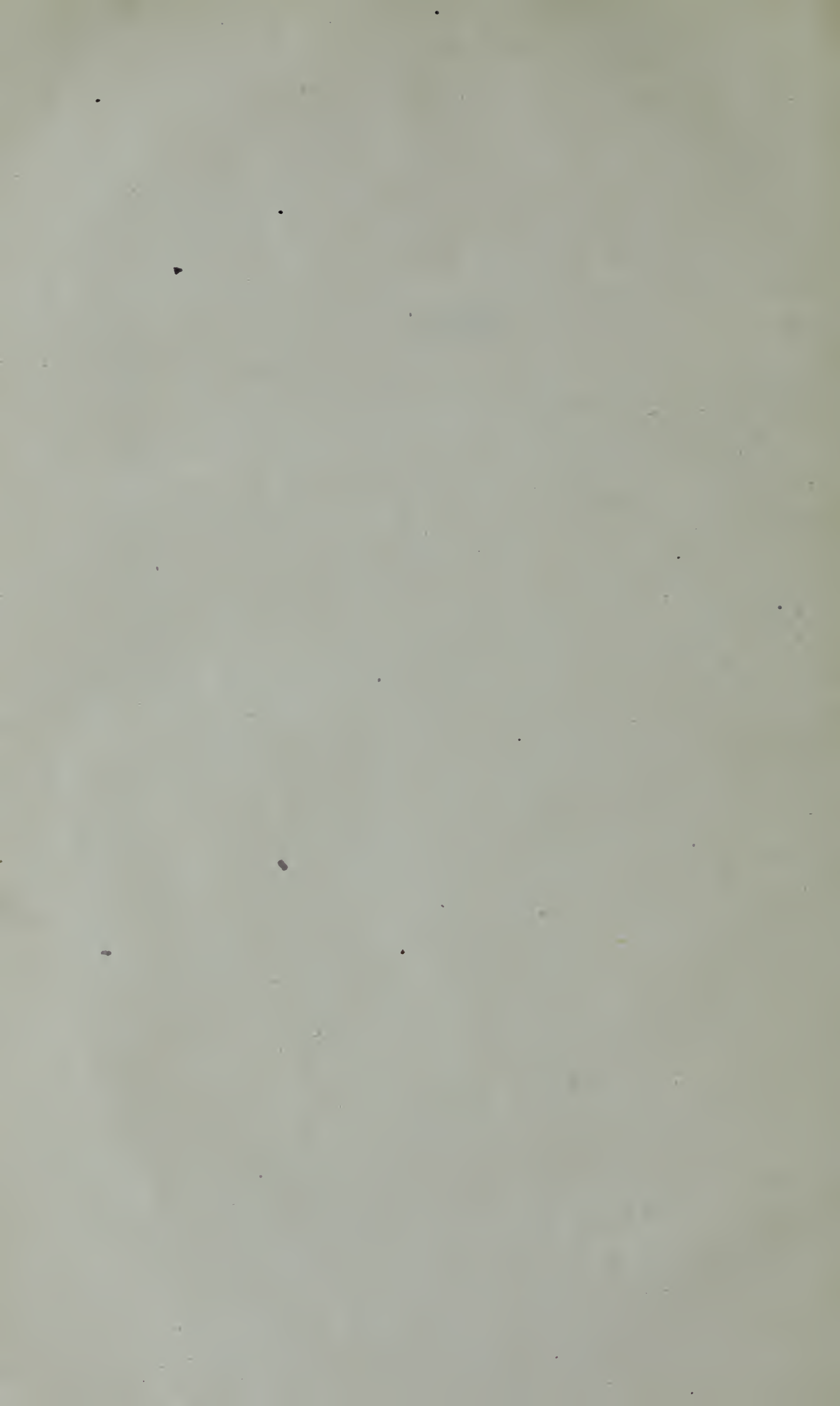
VON

FRITZ SCHUMACHER
PROFESSOR DR. ING.
BAUDIREKTOR IN HAMBURG

MÜNCHEN
VERLAG VON GEORG D. W. CALLWEY



Inhalt



Vorwort

Der Krieg, der große Prüfer aller Werte, bringt es mit sich, daß auch die Werte, mit denen die Architektur in unserer Zeit bei der Lösung ihrer Aufgaben schaltet und waltet, einer Nachprüfung unterzogen werden müssen.

Er traf unser Schaffensgebiet mitten in einer großen Abklärungsbewegung. Übertreibungen, wie sie lebhafte Kämpfe mit sich bringen, Verirrungen, wie sie bei temperamentvollen Entdeckern nicht ausbleiben, sanken wie von selber zu Boden. Aber andere Gefahren reckten sich, vielleicht nicht weniger bedrohlich, empor. Moden in mancherlei Gewandung, diese schlimmsten Begleiter sich durchsetzender Bestrebungen, bereiteten ihre Unkrautsaat vor, und schon begann weiten Kreisen ein deutliches Ziel unter dem nebeligen Dampf bequemer Rezepte mehr und mehr zu verblassen. Da riß der Krieg alles Schaffen aus seiner ruhigen Bahn.

Wenn nach solchen Augenblicken neu wieder angeknüpft werden soll, ist es vielleicht nicht überflüssig, sich auf dasjenige im eigenen Berufe zu besinnen, was inmitten aller Wechsel unverrückbar fest bestehen bleibt. Es ist mehr, als man im Geplänkel des Tages, wo alles in Bewegung zu sein scheint, annehmen mag.

Mögen die Erscheinungen der Architektur auch mit den wandelbaren Zeitströmungen, denen sie das Kleid schafft, wechseln, ihre Grundbedingungen bleiben doch etwas Unwandelbares; und zu dem festen Bau dieser Grundbedingungen haben die letzten zwei Jahrzehnte ehrlichen Mühens um Erkenntnis manchen neuen Stein wieder hinzugeschleppt, der abhanden gekommen war.

Von diesem festen Bau, der die Quelle unserer Kunst faßt, soll im folgenden die Rede sein. Es ist ein Bau, der auf geistigen Grundlagen beruht, nicht auf formalen, und das ist die Ursache, weshalb er unzerstörbar ist.

Auf diese einfachen, unzerstörbaren Werte aber werden wir uns in der Baukunst nach dem Kriege wohl vor allem besinnen müssen. Es ist selbstverständlich, daß eine Zeit, die ihr ganzes inneres und äußeres Wirtschaftsleben neu wieder aufbauen muß, der Baukunst eine herbe Enthaltsamkeit auferlegt. Das wird den Künstler nicht zu schrecken brauchen, denn jene unzerstörbaren Werte, die in jedem, auch im einfachsten Werke stecken können, genügen, um Kunst zu zeugen. Für die kommende Zeit gibt es nur eine Gefahr, die Gefahr der gleichsam nicht ernst gemeinten Lösungen: der Provisorien. Sie sind wirtschaftlich und kulturell die opfervollste Art des Bauens.

Wenn wir den Einfluß vergleichen, den die beiden letzten großen Kriege auf die bauliche Entwickelung unseres Vaterlandes ausübten, so ist es kein Zweifel, daß die karge Zeit, die dem Jahre 1813 folgte, der Kunst zum größeren Segen wurde als die üppige Zeit, die 1871 einsetzte. Wenn wir also in der Architektur einer Epoche entgegengehen, wirtschaftlich vergleichbar der nach den Kämpfen von 1813, so braucht das keine Erstarrung zu bedeuten; das Beste dessen, was sich in der Baukunst vor 1914 entwickelt hat, kann man sich sehr wohl in herbere Strenge umgegossen vorstellen; ja, vielleicht ist gerade das, was in dieser Zeit an prunkhafter Zutat hervortat, das Vergänglichste an ihren Schöpfungen. Wer weiß, ob nicht, wenn aller äußerliche Aufputz unter dem Hauch der Not zu Boden sinkt, das Ideal, für das wir bisher vergeblich kämpften, ganz von selber hervortritt: ein einheitlicher Geist in unserem Schaffen; statt des bunten Marktes willkürlich-launenhafter Erzeugnisse die strenge Selbstverständlichkeit innerer Notwendigkeit. Auf dem Boden der Einfachheit finden sich die verschiedenartigsten Geister leichter zusammen; auf dem Boden der Einfachheit ist der Grund gelegt zur Monumentalität.*)

---

*) Vgl. Schumacher, Ausblicke für die kunsttechnische Zukunft unseres Volkes. Weimar, Gustav Kiepenheuer, 1916.

Dahin geht die Richtung, nach der sich heute unsere Augen wenden. Aber nicht nur die karge Strenge, welche der Krieg mit sich bringt, erwarten wir für die Architektur der kommenden Tage, auch die unbeirrbare kraftvolle Energie, die er entfesselt hat. Wenn beides dem Bilde unseres äußeren Seins sein Wesen aufdrückt, wird es von vielen entstellenden Zügen, deren Wuchern in normalen Zeiten nicht Einhalt zu gebieten war, ohne weiteres genesen sein. Die Hauptsache aber ist, daß nicht nur die künstlerische Form, sondern auch die soziale Grundlage alles baulichen Entfaltens von der Einwirkung dieses Krieges Klärung erhoffen darf. Der Punkt, an dem das Problem der heutigen „Stadt“ und damit letzten Endes die Wirkung unserer einzelnen Kunsterrungenschaften bislang scheiterte, war der Mangel an einer deutlich ausgeprägten sozialen Grundlage. Man kann ein Gebilde, das auf die Bedürfnisse der Massen zugeschnitten sein m u ß, nur gestaltend zur Durchführung bringen, wenn für die grundlegenden Forderungen dieser Massen feste geistige Formen gefunden sind. Das Elend unserer Großstadtarchitektur war nichts anderes, als das Spiegelbild des Elends sozialer Ungelöstheiten. Die gestaltenden Mittel, um solchen geistigen sozialen Formen Ausdruck zu geben, haben wir in den Grundsätzen des „Städtebau“ mit besonderer Energie zu entwickeln begonnen; dafür, daß diese Mittel bei der Formung der Wirklichkeit immer mehr zur Geltung kommen, gibt die Tendenz der Entwickelung, die aus diesem Kriege geboren ist, eine hoffnungsreiche Gewähr.

Auf diesem Untergrunde einer formalen und einer sozialen Abklärung mag die neue Bauwelt in jener strengen Selbstzucht erwachsen, von der wir hoffen, daß sie zu Klarheit und Größe führt.

Das Rüstzeug dazu ist nicht in einem der vielen schönen Rezepte gegeben, die gerade unser Beruf in so reicher Fülle verlockend hervorzubringen pflegt. Keines von ihnen, mag

es noch so hübsch mit den Gewürzen von Deutschtum und Heimat ausgeputzt werden, kann uns allgemeine Richtlinien geben, sondern Geltung haben nur die ureinfachen Grundelemente künstlerischen Menschentums, Elemente, die nicht datiert und etikettiert sind, weil sie unabhängig sind von Zeit und „Geschmack".

Deshalb sind sie auch, genauer betrachtet, so außerordentlich einfach, und manches, was um des Zusammenhanges willen im folgenden nicht fehlen konnte, wird dem Kundigen höchst selbstverständlich und kaum des Hervorhebens wert erscheinen. An ihn wenden sich diese Aufzeichnungen auch nicht. Sie sind bestimmt für denjenigen, der dem vielköpfigen Gebilde unseres Berufes erst tastend entgegengeht und noch nicht weiß, wie er es fassen kann, weil es immer neue Antlitze zeigt.

Und auch demjenigen, der als freundlicher Beschauer unserer Arbeit nähertritt, mögen sie bestimmt sein; er wird vielleicht besser begreifen, was in unserem Tun wichtig und was unwichtig ist, wenn er in die Grundelemente unserer beruflichen Vorstellungen ein wenig hereingeschaut hat. Wir wollen gar nicht, daß er sich den ganzen verwickelten Schaffensvorgang, der uns leitet, stets beim Betrachten unserer Werke vergegenwärtigt, wohl aber, daß er unsere Ziele richtig erkennen lernt, sie nicht sucht an allen möglichen nebensächlichen Ecken, sondern da, wo sie wirklich für uns liegen.

Mehr als die Träger irgendeines anderen Berufs sind wir Architekten an die richtige Erkenntnis unserer Mitmenschen gebunden, denn sie haben es in der Hand, unser Streben zum Grünen oder zum Dorren zu bringen. Deshalb darf es uns nicht verdrießen, sie immer wieder in die Werkstatt unseres Wollens einzuladen.

Hamburg. Im Jahre 1916.

DER VERFASSER.

Goethe hat im zweiten Teil seines „Wilhelm Meister“ ein Idealbild geschaffen von der Art, wie er sich die Einführung der jungen Generation in die Welt künstlerischer Arbeit vorstellt.

Seine „Pädagogische Provinz“ ist das Muster einer edel und ernst gebauten Stadt, die ausklingt in eine herrliche Landschaft. Hier sind die einzelnen Gruppen der Künstler nebeneinander angesiedelt. Die Musiker durchdringen die ganze Gemeinde mit dem Geiste von Wohlklang und Rhythmus; neben den Dichtern hausen die Maler; die werdenden Bildhauer und Baumeister schließen sich an, und alles ist gesättigt von Schönheit, denn „bildende Künstler müssen wohnen wie Könige und Götter; wie wollen sie denn sonst für Könige und Götter bauen und verzieren? Sie müssen sich zuletzt dergestalt über das Gemeine erheben, daß die ganze Volksgemeinde in und an ihren Werken sich veredelt fühle.“

Alle die werdenden Künstler aber haben in ihrem Beruf eine praktische Aufgabe, sie dürfen in gemeinsamer Arbeit schaffen, sie dürfen schaffend lernen.

Keinen, der es ernst meint mit der Fortentwickelung künstlerischer Kraft in seinem Volke, wird die Schilderung dieser „Pädagogischen Provinz“ unbewegt lassen. Ich werde den Abend im „Bremer Ratskeller“ nie vergessen, als im kleinen Künstlerkreise scherzend vorgeschlagen wurde, jeder von uns solle schildern, was er tun würde, wenn ihm beliebige Mittel plötzlich zur Verfügung ständen, und Adolf Hildebrand ohne Besinnen sagte: „Ich würde Goethes »Pädagogische Provinz« verwirklichen.“

Inmitten der reinen Klarheit edelster Eindrücke möchte man den Jüngling zur Kunst, die er sich gewählt, heran-

schreiten sehen; alle Hemmnisse möchte man ihm beiseite räumen; unter dem Einfluß aller Nachbarkünste möchte man sein Streben ohne Umweg leiten können an den Kern des Gestaltens, und während er unmittelbar an die praktische Seite seines engeren Berufes geführt wird, müßte er zugleich unvermerkt durch alles, was ihn umgibt, zum weiten Menschentum geleitet werden.

Das alles fühlen wir und wissen schmerzlich, wie unerfüllbar weit dieses Ideal liegt. In dem Augenblick, wo der Führer kommen müßte, um den unerfahrenen Kunstjünger an die Hand zu nehmen und ihn in dieses Reich planvoller Schaffensentwickelung einzuführen, steht er meist allein und zweifelnd. Bauend will er edle Träume verwirklichen, aber wo ist in der Wirklichkeit die Verbindung, die zu den Bildern jener Träume führt?

Vor sich sieht er auf steilem Gipfel die Tempel der schöngebauten Stadt, aber wie soll man die Höhe erklettern? Was muß man können und wissen, um überhaupt das Wagnis unternehmen zu dürfen? Das ist die erste brennende Frage. Und hat man blindlings den Mut gefaßt, den Weg zu wagen, dann entsteht die zweite Frage: Wo führt der richtige Pfad? Wohl findet man einen allgemein beglaubigten Reiseweg vorgezeichnet in Form eines unpersönlichen Lehrplanes, aber dieser Weg scheint zunächst in lauter engumwachsene Seitentäler zu führen. Wo ist ein Ausblick, von dem aus man wenigstens frei ins Land schauen kann?

Vielleicht nützt es dem Suchenden etwas, wenn ein Wanderer, der den Weg bereits gewagt hat, ihm begegnet, — wenn er ihm aus eigener Erfahrung die Stellen weist, die ihn nicht irre machen dürfen, und die Ausrüstung mit ihm mustert, die nützen kann, um gut heraufzukommen.

Architektur und Begabung

Wer sich in unseren Tagen der Architektur ergeben will, muß die Kraft haben, den besten Teil seiner Erziehung selbst zu übernehmen. Jenes ideale Erziehungsreich, das Goethe im „Wilhelm Meister“ schildert, darf er nicht suchen; er muß die einzelnen Bestandteile dieses Reiches selber aus dem Strom des Lebens zusammenfischen und es aus diesen Einzelstücken in seinem Innern eigenhändig so gut es geht für sich zurechtbauen. Wenn ihm das gelingt, wird er doppelten Nutzen davon haben.

Die Möglichkeit des Gelingens ist an Vorbedingungen verschiedener Art geknüpft. Manche von ihnen liegen außerhalb des Einzelmenschen und müssen den zufälligen Wendungen des Schicksals abgewonnen werden; andere aber liegen innerhalb seines Wesens fest begründet. Nur von ihnen können wir sprechen.

Wer in der Architektur mehr sieht als die bloße technische Bewältigung praktischer Zwecke, wer die geheimnisvolle Macht erkennt, mit der sie dem Unbelebten scheinbar organisches Leben zu geben vermag, der weiß, daß es sich bei den Vorbedingungen zu ihren Schöpfungen nicht allein handelt um etwas, was durch Intelligenz und Eifer gewonnen werden kann, sondern daß hier zugleich Kräfte wirksam sind, die niemand sich selber zu gewinnen vermag, sondern deren Keime vorhanden sein müssen als Ansätze einer natürlichen Begabung.

Eine Kunst, die unsichtbares Leben einhauchen kann, ist eine schwer faßbare Gabe; wer sich der Architektur nähert und wissen will, ob er sie zu erringen fähig ist, wird sich voller Zweifel fragen, worin diese Gabe denn eigentlich besteht.

Die landläufige Meinung über diesen Punkt ist ziemlich deutlich ausgeprägt. Sie pflegt für die Architektur zwei ganz verschiedene Fähigkeiten besonderer Art als Hauptbedingung vorauszusetzen.

„Mein Sohn möchte Architekt werden, er kann wunderschön zeichnen, aber Mathematik wird ihm sehr schwer!“ klagt die eine Mutter, — „er möchte Architekt werden, denn er kann wundervoll Mathematik, aber ob er genügend gut zeichnen kann?“ so zweifelt die andere. Hier mathematische Künste, hier Kunst der Darstellung: das sind die Angelpunkte, in denen der Laie gewöhnlich die geheimnisvollen Achsen der Architektur sich bewegen sieht.

Niemand wird bestreiten, daß beide für die Baukunst von Bedeutung sind, aber es lohnt sich doch vielleicht, die Rolle, die sie spielen, etwas näher ins Auge zu fassen.

Wenn man an einer Hochschule beginnt, Architektur zu treiben, könnte man meinen, die mathematische Begabung über alles andere stellen zu müssen; dem Lehrplan nach hat es den Anschein, als sei die Hälfte aller späteren Berufsübung Mathematik. Kommt man dann zufällig zu einem mitten im praktischen Leben stehenden Architekten und fragt ihn, was er zu diesem Thema sagt, so wird er meist antworten: „Seit Jahren habe ich an keine Mathematik zu denken brauchen.“

Darin scheint ein ungeheurer Widerspruch zu liegen, und man ist geneigt, den Mann der Praxis für den ausschlaggebenden Zeugen zu halten und zu folgern, daß die eifrige Erziehung in einer Sache, die für das praktische Leben so wenig nötig ist, höchst überflüssig genannt werden muß. Das würde aber in dieser Form gründlich falsch sein.

Wenn der Architekt die Mathematik in richtiger Weise in sich aufgenommen hat, merkt er später gar nicht mehr, wann und wie sie in seiner Betätigung eine Rolle spielt; er hat mathematisch denken gelernt, und diese Denkart ist ihm unbewußte Anschauungsform geworden. Er hat damit

das wünschenswerte Ziel erreicht, das darauf beruht, die ganze wissenschaftliche Vorstellungswelt, vor allem die der Statik und der darstellenden Geometrie, so in sich aufzunehmen, daß sie gleichsam entmathematisiert wird. Wenn er die Gedankengänge dieser Fächer nicht als Regeln, sondern nur als Form der unwillkürlichen Auffassung in sich trägt, werden sie erst für das architektonische Schaffen lebendig; auf positives mathematisches Können aber kommt es im späteren praktischen Leben im allgemeinen in der Tat wenig an.

Für die eigentliche Handhabung der Berechnungen ergibt sich selten eine Notwendigkeit. Die einfachen, wiederkehrenden Dinge sind in Tabellen und Formeln festgelegt, deren Gebrauch mehr oder minder mechanisch ist, und bei schwierigeren Fällen wird man den Spezialisten zu Rate ziehen, denn die Gebiete unserer modernen Konstruktion, besonders die des Eisenbetons, sind so groß und verwickelt geworden, daß es dilettantisch wäre, sie nebenher meistern zu wollen. Sie verlangen die volle Kraft ganz ihnen gewidmeter Betätigung.

Bezieht sich aber gerade der Angelpunkt einer architektonischen Schöpfung auf das Gliederwerk mathematisch gebundener konstruktiver Teile, etwa auf die Linienzüge einer Hängebrücke oder die Kurve einer Beton-Überspannung oder das offene Knochengerüst einer modern konstruierten Kuppel, dann kann nur eines dem Architekten neben dem Ingenieur helfen: nicht sein kleines Kapital positiver mathematischer Fähigkeiten, sondern ein feines inneres Gefühl für die im Baustoff wirksamen Kräfte und für ihre Ausdrucksformen. Dieses Gefühl läßt sich ausbilden durch Beobachtung, Vergleich und Erfahrung, im tiefsten Grunde aber ist es etwas dem empfindenden Menschen unbewußt Eingeborenes. Wir fühlen deutlich: so k a n n die konstruktive Linie gehen, so d a r f sie gehen, so m u ß sie gehen.

Aus diesem Gefühl heraus vermag der Künstler dem

Manne der Technik die Aufgabe zu stellen, die er zu berechnen hat. Der Mann der Technik wird dann anknüpfend an ihre Erfüllung seine Bedingungen machen; er wird Abänderungen oder Zusätze verlangen, und aus der Kenntnis dieser Notwendigkeiten wird man die ursprüngliche Forderung abwandeln oder, von ihnen neu ausgehend, zu einem fruchtbar zu machenden Motive geführt werden.

So vermögen forderndes Gefühl und erfüllende Berechnung ineinander zu arbeiten, und die Ergebnisse, die derart entstehen, werden ihren besonderen Wert haben.

Nichts ist auf dem Gebiete baulichen Schaffens gerade in unserer Zeit, wo Künstlerisches und Technisches so oft ineinander übergreift, verhängnisvoller als der Ehrgeiz oder der Wahn, alles von e i n e m beruflichen Punkte aus meistern zu können. Will das der Architekt, so verpaßt er oftmals die fruchtbarsten Möglichkeiten, will das der Ingenieur, so fehlt ihm oft die letzte Abklärung. Nur, wenn beide sich ehrlich ineinander vertiefen, können viele unserer wichtigsten Aufgaben wirklich gefördert werden.

Dieses instinktive statische Gefühl, das an die Stelle technischen Könnens künstlerisches Empfinden setzt, bringt uns auf einen Punkt, dessen Erkenntnis Vorbedingung ist für das wirkliche Verständnis architektonischer Erscheinungen. Alle Gestaltungen, die wir an der Materie vornehmen, lassen nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich ein Stück m e n s c h l i c h e n Wesens in sie überfließen. Der Trieb, dem wir dabei folgen, entspringt letzten Endes dem verfeinerten Gefühl für die Wirkungen menschlicher Kraftbetätigung. Was wir in den Stein, in das Eisen, in die Betonmasse hineinlegen, wenn wir ihr irgendeine Form, irgendeine Linie geben, die uns der Kraft zu entsprechen scheint, die hier wirkt, das ist ein Gemisch von menschlichem Muskelgefühl mit realer materieller Erfahrung. Die Schwellung des Materials, die gebundene Kraft des Profils, die schwungvoll gespannte Linie, das sind Vorstellungen, die nicht den

Bedingungen des starren Materials selbst entnommen sind, sondern die dem elastischen Material entnommen sind, aus dem sich unser Körper aufbaut. Die Erfahrungen, die wir mit ihm machen, sind untrennbar von unseren Kraftvorstellungen.

So bringen wir einen Zug in die Materie herein, aus Menschenwesen entstammend, und dadurch erst wird uns ihre Funktion menschlich verständlich; nur so kann sie uns menschlich verständlich werden.

Sobald wir das wissen, begreifen wir die Grenze alles Technischen, begreifen wir, daß allem rein Technischen gegenüber die künstlerische Kraft des Gefühls einsetzen muß, wenn eine Leistung wirklich in tieferem Sinne zu uns sprechen soll.

Es braucht nicht erst gesagt zu werden, daß diese gefühlsmäßige technische Begabung für den Architekten wichtiger ist als die rechnerische, sie ist die Grundlage alles architektonischen Bildens.

Damit soll nur die Grenze der Wichtigkeit mathematischer Begabung für den Architektenberuf angedeutet sein, nicht etwa die Entbehrbarkeit. Der Architekt muß Gedankengängen mathematischer Natur mit Verständnis folgen können, wenn sie ihm in der Praxis begegnen; er muß sie deshalb einmal in sich verarbeitet haben. Immer aber kann er sich dieser Seite geistiger Beanspruchung gegenüber gegenwärtig sein, daß es sich hier um die Kenntnis eines Instrumentes handelt, das man wohl zu verstehen, aber nicht eigentlich selbständig zu spielen braucht, es sei denn, daß man gerade diese Seite des Berufes als Feld seiner Betätigung besonders betonen will.

Anders ist das mit der „künstlerischen“ Begabung. Hier hilft nicht das Kennen, sondern nur das Können. Es ist einer der deutlichsten Unterschiede zwischen dem Dilettanten und dem Fachmanne, daß dieser, wenn die Sache

fertig ist, ganz genau weiß, wie sie sein müßte, jener aber weiß, wie sie werden muß, ehe sie vorhanden ist. Kenner und Könner stehen sich gegenüber; kritische Begabung und künstlerische Begabung.

„Künstlerische Begabung", das ist ein weitumfassender Begriff, und man kann sich sehr vielerlei darunter vorstellen. Für uns ist es wichtig, uns im besonderen Hinblick auf den Architekten etwas genauer über sein Wesen klar zu werden.

Wenn man schlechthin von „künstlerischer Begabung" spricht, meint man gewöhnlich eine Begabung für die Kunst der Malerei oder der Plastik. Das tut gewöhnlich auch der junge Architekt. Wenn er sich für seinen Beruf künstlerisch empfehlen will, pflegt er Akt-Zeichnungen, Perspektiven und Aquarelle, Modellierversuche und Figuren-Blätter mit Vorliebe in den Vordergrund zu stellen. Alles, was herübergreift zur „freien" Kunst, erscheint ihm besonders wichtig. Niemand soll ihm an und für sich die Freude daran verderben. Es sind schöne Zutaten zum Architektenberuf, aber besonders wichtig für seine Ausübung sind sie nicht, und als Anzeichen für eine architektonische Kunstbegabung können sie vollends nicht gelten. Es verschönt das Leben, wenn man ab und an auch ein wenig Maler und Bildhauer sein kann, aber nötig ist das für den guten Architekten in keiner Weise.

„Ja," höre ich sagen, „es ist doch aber ein allgemein anerkanntes Ziel, Malerei, Plastik und Architektur enger miteinander zu verbinden. Nur diese Verbindung vermag doch die höchsten Wirkungen auszulösen, denen die Baukunst zustrebt, und für dieses höchste Ziel sind doch solche Begabungen eine Vorbedingung."

Das ist nur zum Teil zuzugeben.

Wenn man einen Akt, oder einen Kopf, oder ein landschaftliches Aquarell geschickt zu machen versteht, ist dadurch noch nichts darüber gesagt, daß man dieser Fähigkeit

höherer dekorativer Art damit auch nur einen Schritt näher ist; sie ist etwas ganz für sich. Es gibt Bildhauer und Maler von stärkstem Können, denen die Verbindung von Architektur und Plastik oder Architektur und Malerei ein völlig unzugängliches Gebiet ist; denn dabei kommt es nicht an auf die gestaltende Fähigkeit als solche, sondern auf die gestaltende Fähigkeit im Rahmen ganz bestimmter äußerer Gesetze. Diese Gesetze entspringen einer anderen Kunst, sie lassen sich nur fühlen, und dieses Gefühl scheint eine verhältnismäßig seltene Erscheinung zu sein. Es äußert sich in der Gabe, den Zwang der Einordnung in ein Gefüge gegebener Massen und Linien nicht nur zu überwinden, sondern einen Reiz daraus zu machen, eine Gabe, die eine völlige Herrschaft über Form und Technik neben dem stilistischen Gefühl voraussetzt.

Es hat unter den Architekten unserer Zeit einige glänzende Erscheinungen gegeben, welche diese Fähigkeit in hohem Maße besaßen und in Form von Skizzen und Entwürfen einem solchen Zusammenklang der Künste den Weg zu zeigen versuchten. Aber es sind vereinzelte Erscheinungen, und selbst ihnen ist diese Kunst in ihrem Schaffen zumeist nicht zum Segen gewesen. Es scheint schwer zu sein, beim übermäßig quellenden Reichtum der Formen die ruhige Besinnung zu behalten, sobald man statt des Papieres ein Stück Wirklichkeit vor sich hat. Gar mancher ist schon an der Unfähigkeit, diesen künstlerischen Trieb zu zügeln, als Architekt zugrunde gegangen. Die Phantasien der Papierkunst haben ihm den Sinn für das Abwägen der Wirklichkeiten genommen. Noch verhängnisvoller aber kann diese Begabung zur freien Kunst demjenigen werden, der nun den Ehrgeiz hat, durch das eigene Können die Arbeit des selbständigen Malers und Bildhauers überflüssig zu machen. Das hat sich an manchem bitter gerächt, dessen Werk dadurch trotz allen Talentes einen dilettantischen oder einen gequälten Zug bekommen hat. Noch ist die Zeit nicht lange her, wo in der

Baukunst eigentlich nur der recht mitzählte, der keines künstlerischen Helfers bedurfte.

Der Architekt sollte nie versuchen, Maler und Bildhauer zu ersetzen; er sollte sich nie scheuen, seine Arbeit mit der freien Arbeit möglichst kräftiger Vertreter der anderen Künste zu verschwistern. Der Trieb, alles ganz allein machen zu wollen, ist kein gesunder Trieb, sondern entspringt meistens dem Keim beruflicher Eitelkeit. Wer seine Aufgabe richtig auffaßt, denkt bei der architektonischen Schöpfung nicht an die Wirkung der eigenen Person, sondern nur daran, wie er das ihm anvertraute Werk so vollkommen wie möglich macht. Ein Balthasar Neumann hat es nicht verschmäht, sich mit Tiepolo zu verschmelzen, ein Messel war stolz auf seine Bildhauer. Die ganz starken Architekten haben sich starke Kameraden aus dem Reiche der bildenden Kunst gesucht. Sie dachten viel zu hoch von den künstlerischen Leistungen, die dazu gehören, um mit guter Architektur gut zusammenzuklingen, als daß sie glaubten, selbst der Talentvollste könnte sie nebenbei ersetzen.

Des Architekten Aufgabe ist, diesen helfenden Künsten die Stätte richtig zu bereiten. Er muß so disponieren, daß die dekorativen Werte den Stellen, an denen sie hervortreten, mit Notwendigkeit zu entsprießen scheinen. Er muß als Dirigent die einzelnen Stimmen fest in seiner Gewalt haben, damit aus dem Ganzen eine Harmonie wird.

Auch hier gilt es, wie im Verhältnis vom Architekten zum Ingenieur, ein Zusammenarbeiten herbeizuführen, das gegenseitige Förderung bedeutet. Nur ist die Art dieses Zusammenwirkens hier eine andere; nicht auf dem Wege eines schrittweisen Hinüber- und Herüber-Arbeitens darf die schließliche Gestaltung festgelegt werden, sondern das künstlerische Ziel muß unverrückbar vom Architekten gegeben sein. Der Wechsel von Ruhe und Bewegung, von Licht und Schatten, von Farbe und Stumpfheit muß sich aus der Kunst des Architekten als etwas Notwendiges entwickeln.

Es muß, wenn anders die Sache gut ist, als ein unwandelbares Gesetz erscheinen, und die freie Kunst muß sich diesem Gesetze einordnen. Innerhalb dieser Werte aber darf und muß nun dem freien Spiel des persönlichen Schaffens voller Raum bleiben, damit ein Strom wirklich edlen Lebens das einzelne durchdringt.

Man sieht, das, worauf so viele junge Architekten stolz sind, die Fähigkeit des Liebäugelns mit den Leistungen freier Kunst, das ist es nicht, was für die Begabung des Architekten als besondere Forderung hervortritt, sondern die Fähigkeit, die freie Kunst planmäßig in den Dienst der Architektur zu stellen, die Fähigkeit, mit den Werten des freien Schaffens von großen Gesichtspunkten aus zu schalten, ist das, was man von ihm verlangen muß. Der Architekt sollte sich abgewöhnen, zu glauben, daß er erst dann den Ausweis vollen Künstlertums besitzt, wenn er möglichst geschickt in Nebengebieten seines Berufes dilettieren kann. Es ist das schließlich nichts anderes als eine Unterschätzung der besonderen künstlerischen Werte des eigenen Berufes.

Der Kern dieser Werte liegt in ganz anderen Begabungsrichtungen; sie zu deuten, ist eine besonders schwere Aufgabe, denn das Wesen architektonischen Schaffens setzt sich aus vielerlei Elementen zusammen, und die Art, wie sie ineinander eingreifen, ist ein verwickelter Vorgang.

Allem voran muß man sich wohl bewußt sein, daß ein gut Stück praktischer Begabung Vorbedingung für das Gelingen der meisten architektonischen Arbeiten ist. Selten liegt eine Aufgabe so, daß ihre Lösung rein aus künstlerischen Gesichtspunkten heraus möglich ist. Vielmehr beruht meistens die Eigentümlichkeit darauf, aus praktischen Absichten, die den Grundzug dessen, womit man zu wirken hat, festlegen, die künstlerischen Wirkungen derart zu entwickeln, daß praktischer Zweck und künstlerische Absicht das Gleiche werden. Je klarer und überlegener man der praktischen Seite der gestellten Anforderungen gegenübersteht, um so

leichter wird das werden, denn um so beweglicher wird man sein.

Dieser praktische Sinn, dessen Inhaltsskala schwankt zwischen den Tugenden einer guten Hausfrau und den Tugenden eines guten Regisseurs, ist ein unerläßliches Etwas beim Architekten, und wenn auch bei solchen Eigenschaften Fleiß und Erfahrung eine nicht unwesentliche Rolle spielen, so gehört doch ein Stück natürlicher Anlage als Nährboden aller späteren Anregungen unbedingt dazu. Die Architekten, die nur ihrem künstlerischen Sehnen nachzugehen vermögen und die praktischen Forderungen als Hindernis für dessen Entfaltung empfinden, anstatt aus ihnen die Anknüpfungspunkte zu dieser Entfaltung zu machen, gehen meistens einem Leben voller Enttäuschungen entgegen.

Sehen wir aber einmal ab von dieser Mischung aus praktischem Organisator und gestaltendem Künstler, die erst den Architekten ausmacht, und fragen wir uns nur nach den künstlerischen Wesenszügen, die innerhalb dieser Beschränkung zum Ausdruck kommen.

Wir gingen davon aus, daß es ganz andere sind als die der Malerei und der Plastik; worin aber liegt das Wesen dieses Unterschiedes begründet?

Die Hauptfähigkeit, die der „freie" Künstler in sich entwickeln muß, besteht wohl darin, innerlich oder äußerlich Geschautes in eine Masse oder auf eine Fläche bannen zu können. Diese Fähigkeit muß der Architekt auch besitzen, aber während der rein formale Teil dieses Vorganges bei dem freien Künstler eine Hauptsache des Schaffens ist und sich mit dem Endzweck seines Tuns unlösbar verknüpft, ist dieser rein formale, nämlich der darstellende Prozeß bei dem Architekten etwas viel Nebensächlicheres, in vieler Hinsicht etwas Schematisches. Das liegt begreiflicherweise daran, daß bei den bildenden Künsten dem Inhalt dieser formalen Betätigung, dem Zeichnen oder Modellieren, ein Stück Natur zugrunde liegt und die Fähigkeit, ein Stück

Naturanregung lebendig festzuhalten, schon einen Teil des künstlerischen Zweckes in sich birgt, während mit dem Inhalt dieser formalen Betätigung des Architekten die Natur nichts zu tun hat. Abstrakte Formgebilde geben diesen Inhalt, und die Kunstfähigkeit liegt nicht darin, diese Formgebilde zeichnerisch erzeugen zu können, sondern sie beruht in etwas ganz anderem, in etwas als Form Undarstellbarem.

Dieses an sich Undarstellbare ist das Verhältnis der Teile zueinander, das Verhältnis der Massen und das Verhältnis der Formen, kurz, es sind Dinge, die auf rhythmischen Gefühlswerten beruhen.

Im Gegensatz zu formbildender Begabung, welche die freie Kunst voraussetzt, ist eine rhythmische Begabung der Kern der Voraussetzung für den tektonischen Künstler.

Nur wenn das Gefühl für rhythmische Werte in ihm wohnt, kann er in der Architektur ein Künstler werden. Um dieses Gefühl zum Ausdruck zu bringen, bedarf es keiner besonders glänzenden zeichnerischen Begabung im Sinne des Malers, denn die Mittel, mit denen rhythmische Werte zur Darstellung kommen, sind, zeichnerisch betrachtet, meist verhältnismäßig einfacher Natur.

Für eine rhythmische Begabung gibt es nun verschiedene Abstufungen, die nicht immer alle in e i n e m Menschen vereint sind. Sie kann sich beziehen auf Erscheinungen der Fläche, sie kann sich beziehen auf Erscheinungen des Raumes, und sie kann sich beziehen auf einen Organismus von Raumgebilden, der zugleich als Innen- und Außeneindruck in Betracht kommt. Alle drei Abstufungen gehören in der Baukunst eigentlich zusammen, aber wenn man ausgeprägte Architektenindividualitäten betrachtet, kann man wahrnehmen, daß sie bei vielen Baukünstlern in ganz verschieden hohem Grade entwickelt sind. Die dritte Stufe schließt natürlich die erste und zweite stets in sich ein, aber das Umgekehrte ist durchaus nicht immer der Fall.

Die erste Stufe, von der wir sprechen, kommt in Betracht, wenn es sich beispielsweise um die Verteilung der Werte in einer eingebauten Fassade handelt, bei der das Gebäude nicht als kubische Masse, sondern als Fläche zur Wirkung kommt. Die Verteilung von Mauer und Öffnung, das Abwägen von Licht und Schatten sind hier die Mittel, mit denen künstlerisch gearbeitet wird. Die Vorstellungswelt, in der sich das Gestalten der Phantasie bewegt, ist bildmäßiger Natur; sie ist trotz der körperlichen Mittel, die in Wahrheit vorliegen, zweidimensional.

Handelt es sich dagegen um Gestaltung eines Raumgebildes, so sind zwar auch die einzelnen Wände dieses Gebildes für sich betrachtet Aufgaben, die ganz ähnliche rhythmische Lösungen erfordern wie im Falle der eingebauten Fassade; die Aufgabe als Ganzes aber ist etwas völlig anderes. Das, was wir räumlich empfinden, ist nicht gleichbedeutend mit den abgewickelten Seitenwänden, aus denen es sich zusammensetzt. Handelt es sich um ein räumliches Innengebilde, so haben wir eine negative kubische Masse vor uns, ein in bestimmten Formen und Verhältnissen abgegrenztes Stück Luft; handelt es sich um ein räumliches Außengebilde, so haben wir eine positive Masse vor uns, ein in bestimmten Formen und Verhältnissen abgegrenztes Stück Materie. Was uns daran künstlerisch beschäftigt, ist das Wechselspiel der Verhältnisse dieser negativen oder positiven Körper. Die Vorstellungswelt, in der sich die gestaltende Phantasie bewegt, ist dreidimensional.

Und nimmt man nun schließlich den Gesamtkörper eines Bauwerkes, dann handelt es sich darum, aus dem kubischen Einzelgebilde der Räume ein Raumgefüge zu machen, dessen innerer Organismus rhythmischen Absichten gehorcht. Aber damit ist die Aufgabe nicht etwa beendet. Dieses harmonische Raumgefüge muß nach außen hin zugleich ein harmonisches Massengefüge sein; es muß nicht nur in seinen negativen Massen, den Räumen, planmäßig inein-

andergreifen, es muß auch in seinen positiven Massen, den Baukörpern des Äußeren, rhythmischen Absichten gehorchen.

Die Vorstellungswelt, in der sich die gestaltende Phantasie bewegt, ist wiederum eine ganz andere; sie zwingt zur Gleichzeitigkeit von verwickelten negativen und positiven dreidimensionalen Vorstellungen.

Und in diesem ganz besonderen Geistesvorgang liegt die Eigentümlichkeit des architektonischen Schaffens. Die Fähigkeit, gleichzeitig ein und dasselbe negativ und positiv, als Raum und als Masse, sich vorzustellen und mit dieser Vorstellung im Geiste schalten und walten zu können, die Fähigkeit, in der Phantasie eine Masse als Organismus zu schauen, gleichsam durchsichtig, so daß Innen und Außen stets im selben Augenblicke vor dem Bewußtsein stehen, und gleichsam beweglich, so daß jeder Umgestaltungsgedanke des Inneren sofort in seine äußeren Folgen umgedacht wird: das ist die eigentliche architektonische Fähigkeit.

Diese architektonische Fähigkeit im Sinne rhythmischer Absichten ausüben zu können, darauf beruht die künstlerische Architekturbegabung.

Das Zeichnerische bedeutet in der Architektur nichts anderes, als diesem geistigen Prozeß ein sichtbares Gewand zu leihen, um ihn anderen mitteilen zu können und um dadurch das wahre künstlerische Ziel zu erreichen: die Umsetzung des geistigen Prozesses in Stein und Eisen. Das Zeichnerische ist also nur ein Zwischenzustand auf diesem Wege; es ist nicht Selbstzweck, und dadurch erhält es seine Wertung im Vergleich zur gleichen Betätigung in der freien Kunst, wo es Selbstzweck ist. Es ist theoretisch möglich, daß ein Mensch ein bedeutender Architekt und ein mäßiger Zeichner ist; praktisch wird diese Zusammenstellung allerdings nicht sehr wahrscheinlich sein. Wir weisen nur deshalb darauf hin, um die Funktion, die das Zeichnen im architektonischen Schaffensprozeß spielt, geistig richtig ein-

zugliedern, nicht etwa, um gegen das Zeichnen gleichgültig zu machen. Das wäre sehr töricht.

Beim Bauen soll ein geistig geschauter Organismus in reale Massen umgesetzt werden. Derjenige, der ihn geistig geschaut hat, kann das nicht selber tun; er muß seinen Willen auf andere übertragen, nicht nur den Gesamtwillen in Form eines zusammenhängenden Entwurfes, sondern nun weiter Tausende von einzelnen Willensakten, die sich auf Ausführung, Form und Farbe zahlloser Einzelheiten beziehen. Das ist eine merkwürdige, nur der architektonischen Kunst gestellte Aufgabe.

Alle diese Willensübertragungen auf Hunderte verschiedener Personen, die dem einen Willen des Schaffenden dienstbar bleiben sollen, kann man nur durch die Zeichnung erreichen. Als Mittel hierfür muß sie gepflegt werden. Je klarer, bestimmter, einleuchtender sie den eigenen Willen wiedergibt, um so leichter wird man dieses schwere Ziel, dem sich ungezählte Hindernisse in den Weg stellen, erreichen.

Das architektonische Zeichnen ist also schließlich nichts anderes als eine systematisch ausgebildete Sprache, um allen diesen verschiedenen ausführenden Kräften unausgesetzt Befehle zu geben. Vom kleinen Maßstabe ausgehend, wird durch eine Zerlegung des baulichen Ganzen in immer kleinere Teile, die in immer größerem Maßstabe dargestellt werden, schließlich die naturgroße Einzelheit erreicht, und so wird ein System von Zeichnungen gebildet, das wie eine Präzisionsmaschine die tausendfältige Arbeit am Bau so lenkt, daß hier automatisch genau das entsteht, was im Geiste vorgeschaut wurde.

Diese Sprache der technischen Zeichnung ist das, was der Architekt zu lernen hat. Es ist die Hauptsache in seinem beruflichen Rüstzeug. — Nicht die Studienzeit kann ihm diese Fähigkeit bringen; erst die Praxis vermag ihn in diese Sprache so einzuführen, daß er sich in ihr ausdrücken kann, und zwar so ausdrücken, daß nicht nur der Andere ihn

versteht, sondern vor allem auch, daß das herauskommt, was er sich selber gedacht hat.

Es gehört viel Erfahrung dazu, bis man einigermaßen sicher sein kann, daß letzteres der Fall ist. Wie mancher denkt sich etwas wunderschön, und wenn er es vermittelst der Sprache der architektonischen Detailzeichnung in die Wirklichkeit übersetzt, dann lautet es da ganz anders, als er es gedacht hatte. Kein Architekt lernt zu Ende in dieser Hinsicht. Auf dem Wege vom Gedanken durch die Zeichnung zur Wirklichkeit kann leider ebensoviel verloren gehen wie auf dem bekannten Wege vom Herzen zum Pinsel auf die Leinwand des Malers.

Wenn der Fachmann von architektonischem Zeichnen spricht, wird er zuerst an diese ausschlaggebende Kunst der technischen Gestaltung einer Idee in die Form der Werkzeichnung und des Details denken. Es ist der gewaltige Teil unserer Arbeit, von dem der Laie in der Regel keine Ahnung hat. Wenn der Laie vom architektonischen Zeichnen spricht, wird er zuerst an etwas ganz anderes denken, nämlich an die Kunst, nicht dem Handwerker, sondern ihm, dem Betrachter, eine architektonische Absicht verständlich zu machen.

Baute der Architekt als unumschränkter Herrscher für sich selber, dann wäre d i e s e Kunst, soweit der Schöpfer sie nicht für die Klärung seiner eigenen Absichten nötig hat, überhaupt überflüssig. Für den eigenen Gebrauch genügt dem Architekten die schmucklose, skizzenhaft gehaltene Perspektive; für den Laien dagegen wird die Kunst der bestechenden zeichnerischen Darstellung des Schaubildes ein ausschlaggebendes Moment. Diese Kunst ist also im allgemeinen nur ein Mittel, um die Gewalten, von denen der Architekt abhängig ist, dazu zu bewegen, ihm freie Hand zur Verwirklichung seiner Absichten zu geben. Dazu dienen schöne Perspektiven; sie sollen dem Bauherrn den Mut einflössen, um zu dem unsichtbaren Gebilde, das der Baukünstler aus sich heraus gestalten möchte, im Vorwege Vertrauen

zu haben. Es ergibt sich also, daß solche bildmäßige Darstellungen des Beabsichtigten, betrachtet vom Standpunkte des künstlerischen Vorganges, der sich beim Bauen abspielt, verhältnismäßig gleichgültig, betrachtet vom Standpunkt des praktischen Vorganges, der sich daneben abspielt, vielfach außerordentlich wichtig sind.

Es ist ja nun einmal so in der Baukunst, daß die größte Genialität nichts nützen kann, wenn sie nicht erreicht, äußere Mächte zu dem Entschluß zu bringen, sich ihrer zu bedienen. Dazu gebraucht der Architekt zahlreiche, außerhalb der eigentlichen Schaffensarbeit liegende Mittel, und das wichtigste unter den sachlichen Mitteln — es gibt leider auch andere — ist die künstlerische Perspektive.

Man sieht, die Wertung, die der Fachmann diesem Teil seiner Betätigung geben muß, ist innerlich betrachtet und äußerlich betrachtet eine durchaus verschiedene. Der junge, werdende Architekt pflegt ihn meist zuerst mit den Augen des Laien zu betrachten, bis er sich die Rolle klar macht, die er in dem Arsenal seines künstlerischen Rüstzeuges in Wirklichkeit spielt. — Um die Frage nach den wesentlichen Zügen für die Begabung des Architekten klarzulegen, ist es gut, sich hierüber Rechenschaft zu geben. Angesichts der zahlreichen Kräfte, die im architektonischen Berufe ineinandergreifen, muß man sich bemühen, die innerlichen und äußerlichen Seiten unserer Betätigung klar voneinander sondern zu können.

Im praktischen Leben laufen genug Leute herum, die sich Architekten nennen und von vielen auch als solche betrachtet werden, die aber von dem inneren Erfordernis des eigentlichen architektonischen Schaffens gar keinen Begriff haben. Durch das Zusammenkleben von Formen und das Zusammenzeichnen von Bildchen glauben sie Baukunst zu treiben. Von dem Gebärprozeß eines rhythmischen Organismus und dem Erziehungsprozeß der technischen Durchdetaillierung haben sie kaum eine Vorstellung.

Es ist hohe Zeit, dieses äußerliche Wesen hohlen Architekten-Unternehmertums, das unsere Großstädte erzeugt haben, von dem Geiste dessen, was wirklich deutsche Baukunst ist, deutlich zu sondern.

Architektur und Charakter

Es ist ein vielverbreiteter Glaube, daß große künstlerische Begabung dazu berechtigt, die Anforderungen an den Charakter niedriger zu schrauben: „Was wollt ihr, er ist eben ein Künstler!" — und der Spießbürger, der ängstlich denkt: „wenn du widersprichst, merkt man, daß du ein Spießbürger bist", lächelt zustimmendes Verständnis.

Ich will nicht untersuchen, ob die freien Künste in gewissen Zusammenhängen tatsächlich den Menschen in dieser Weise vom Künstler zu scheiden gestatten. Vielleicht ist das in bestimmten Grenzen wirklich denkbar. Beim Architekten aber scheint es mir unmöglich zu sein. Der Beruf stellt zu deutliche Anforderungen an den Charakter seines Inhabers, ja, in vielen Beziehungen ist seine Betätigung, genauer betrachtet, in ebenso hohem Maße, wie sie eine Begabungssache ist, eine Charaktersache zu nennen.

Charakteransprüche im landläufigen Sinne des Wortes müssen wir an den Architekten schon deshalb stellen, weil sein Beruf neben der künstlerischen und technischen zugleich eine geschäftliche Seite hat. Diese geschäftliche Seite ist ein höchst wichtiger Teil des architektonischen Betätigungsfeldes. Jeder Bau ist neben allem anderen eine verwickelte kaufmännische Angelegenheit, nicht nur in den Beziehungen zwischen Bauherrn und Künstler, sondern in noch weit vielgestaltigerer Art in den Beziehungen zwischen dem Architekten und den Ausführenden.

Diese kaufmännische Seite droht oft die künstlerische ganz

zu überwuchern. In der Großstadt beginnt sie noch eine besondere Form anzunehmen, denn in vielen Städten ist die Gefahr nicht mehr weit, daß nur derjenige darauf hoffen kann, als Privatarchitekt ordentlich zu Worte zu kommen, der zugleich Geschäftsmann in Grundstücken und Hypotheken ist.

Aber selbst, wenn wir diesen krankhaften Fall außer acht lassen, der den Architekten in die Rolle des Bauspekulanten hinüberdrängt, — auch unter den ganz normalen Bedingungen, die ein baulicher Auftrag mit sich bringt, wird das Architektentum mit geschäftlicher Arbeit verquickt, die ihn unter ganz ähnliche Gesichtspunkte stellt, wie sie dem Kaufmann gegenüber üblich sind. Wenn man aber die Welt des Kaufmannes größeren Stiles etwas genauer kennen lernt, so wird man bald sehen, daß die Grundlagen seines Berufes und seiner Macht von Charaktereigenschaften untrennbar sind. Klarheit, Entschlußfähigkeit und Zuverlässigkeit sind unerläßliche Erfordernisse für das Ansehen eines Geschäftsmannes. Der Auftraggeber muß genau wissen, wie er daran ist; er muß den Eindruck tatkräftiger Bestimmtheit haben, und er muß seinem Beauftragten volles Vertrauen schenken können; das kann die schönste Kunst nicht ersetzen.

Bauen ist nicht nur eine künstlerische Sache, es ist auch eine Vertrauenssache.

Noch wichtiger aber, wie für das Verhältnis des Architekten zu seinem eigenen Arbeitgeber, können solche Charaktereigenschaften werden, wo er selbst als Arbeitgeber dem ausführenden Handwerk und Gewerbe gegenüber auftritt.

Das ist eine Seite, die nach außen wenig gesehen wird und die doch, wenn man den Beruf des Architekten als Kulturaufgabe betrachtet, hohe Anforderungen an ihn stellt. Der Architekt kann die große wirtschaftliche Macht, die ihm gegeben wird, wenn er erfolgreich ist, sehr verschieden verwenden, ohne daß man es seinem Werke anzumerken braucht. Er hat die Möglichkeit, durch die Art, wie er seine Arbeiten vergibt,

seine Verträge aufstellt, seine Geschäfte abwickelt, die soziale Kultur zu fördern oder sie zu untergraben, je nachdem, welche Charaktereigenschaften diese geschäftlichen Beziehungen beherrschen und ihnen ihre Färbung geben.

Bauen ist nicht nur eine künstlerische Sache, es ist auch eine soziale Sache.

Aber eigentlich sind es nicht diese Charaktereigenschaften des Geschäftsmannes, die ich im Auge habe, wenn ich von Architektur und Charakter spreche, auch nicht jene anderen wichtigen Anforderungen an Zuverlässigkeit und Gewissenhaftigkeit, die man im Hinblick auf die verantwortungsvolle technische Seite der Arbeit vom Architekten fordern muß, sondern es sind Charaktereigenschaften, die nur indirekt in die Erscheinung treten, weil sie sich nicht in Handlungen von Mensch zu Menschen, sondern in künstlerische Werte umsetzen.

Niemand kann ein guter Architekt werden, der nicht einen unbestechlichen Sinn für Wahrheit hat.

Unsere Zeit tut alles, um den Bauenden zur Lüge zu verleiten. Es gibt keinen Stoff, für den nicht ein Surrogat in Blüte stände. Keramische Glasuren schmilzt man mit der Stichflamme auf Zement; Schiefer preßt man aus Holzspanmischungen; Bronze legt man galvanisch auf Gips, und all das verübt man mit großer Vollkommenheit.

War das schon vor dem Kriege in hoher Blüte, so hat der Krieg durch das eiserne Gebot der Sparsamkeit dieses Treiben gleichsam sanktioniert. Der Begriff des „Ersatzes“ ist uns nicht zum Ausnahme-, sondern zum Grundbegriff geworden, und während man auf anderen Gebieten sein trauriges Wesen in harter Kur wohl ziemlich allgemein erkannt hat, brüstet er sich in der Architektur noch mit einer gewissen Volkstümlichkeit, weil es viele Leute gibt, die noch nicht gemerkt haben, daß beim Bauen ganz ähnlich wie beim Ernähren des Menschen die billigen „Präparate“ um so verdächtiger sind, je mehr sie ein Naturprodukt nachzuahmen

versuchen. Kann man sie nicht vermeiden, so soll man sie wenigstens nicht zu lügenhaften Nachahmungen verwenden.

Wehe dem, der diesen Erscheinungen der Zeit gegenüber nicht das unbedingte Gefühl der Wahrheit hochhält! Als erste Forderung anständigen baulichen Charakters kann man verlangen: das Material als das zu zeigen, was es ist. Kein Material ist „unecht", wenn man es in seinem wahren Wesen zum Ausdruck bringt, mag es das einfachste und billigste sein; es hält seinen Wert, wenn es nichts anderes sein will, als es ist. Zwingen also die Verhältnisse dazu, gute, altbewährte Baustoffe in der Not durch neu erfundene zu ersetzen, so öffnet sich dem Architekten damit ein neues Problem, das Problem, diesen Stoffen eine Seite abzugewinnen, die sie nicht als Nachahmung erscheinen läßt, sondern die ihrem Wesen entspricht.

Denn nicht nur das Gefühl dafür muß man verlangen, daß nur die Wahrheit im Stoff eine Grundlage anständigen Bauens ist — auch in der Art der technischen Behandlung des Baustoffes kann eine Lüge liegen. Es gibt auch keine Technik, für die nicht eine Nachahmung winkt.

Der Wahrheitssinn muß deshalb noch einen wichtigen Schritt weiter gehen: er muß auch Wahrheit in der Technik verlangen. Wir sehen heute, wie getriebene Arbeit gepreßt, freihändig angetragene Arbeit gegossen, gehämmerte Arbeit gedrückt wird. Tausendfältig ist die Art, wie man versucht, die edle Wirkung der arbeitenden Hand nachzuäffen durch die tote Wirkung der Maschine. Hier heißt es Charakter wahren.

Es ist dabei nicht die Absicht, der Maschine hemmend in ihre Räder fallen zu wollen; das wäre ein törichter Kampf wider den Entwicklungslauf der Welt. Die Absicht ist nur, Maschinentechnik und Handtechnik deutlich voneinander zu scheiden.

Es ist durchaus denkbar, aus der Technik der Maschine eigene, ihr eigentümliche Reize zu entwickeln; das ist ein

hohes Ziel, und man darf es nicht verwischen dadurch, daß sie zu minderwertiger Nachahmung mißbraucht wird; auf der anderen Seite aber gilt es, dem Werk der Hand die Arbeitsgebiete zu wahren, auf denen sie für das verfeinerte Gefühl nie ersetzt werden kann.

Die Wirkungen der Oberflächenbehandlung vieler Baustoffe, die Lebendigkeit und Frische vieler Bauformen läßt sich eben nur erzielen, wenn etwas Lebendes seinen Geist in sie übertragen hat. Die Arbeit der lebenden Hand mit allen ihren Zufälligkeiten strömt eine individuelle Wirkung in die starre Materie, die von einer toten Maschine niemals erreicht werden kann.

Den Sinn dafür dürfen wir uns durch die technischen Errungenschaften der Zeit nicht trüben lassen, wenn die Werte, die wir erzeugen, nicht sinken sollen. Der Architekt ist der wichtigste Hüter dieses idealen Gutes. — Wenn er charakterfest dem Grundsatz nachgeht: Gebt der Maschine, was der Maschine ist, und dem Handwerk, was des Handwerks ist, so wird dem wahren Gedeihen der Volkswirtschaft ein großer Dienst erwiesen, denn es wird dazu beitragen, daß die Qualität gesteigert wird; nicht nur die Qualität der Handarbeit, sondern ebenso sehr die Qualität der Maschinenarbeit.

Dieses Wahrheitsgefühl, das sich dem Baustoff und der Technik gegenüber beweist, besteht nun erst seine volle Probe, wenn es sich auch auf ein Drittes erstreckt, nämlich auf die Art, wie mit dem technisch behandelten Stoff baulich gewirtschaftet wird: auf die Konstruktion. Gegenüber Baustoff und Technik wacht der Architekt sozusagen darüber, daß ihm nicht die Lüge eines Anderen in sein Schaffensbereich kommt. Bei der Konstruktion hat er darüber zu wachen, daß nicht eine eigene Unwahrheit sich bei ihm einschleicht.

In früheren Zeiten, wo es eigentlich nur Holz, Stein und Keramik zum Bauen gab, war es verhältnismäßig leicht,

die Grenzen ehrlicher Konstruktion festzustellen. Der Umkreis der Möglichkeit war fest abgesteckt, und die Versuchung, ihn zu verlassen, war nicht groß. Heute ist das anders geworden. Zahlreiche neue Materialien bieten sich dem Bauenden dar, und es greift nicht nur eines in die Ausdrucksweise des anderen unvermerkt hinüber und verwischt hier die Grenze, sondern es sind Materialien darunter, wie beispielsweise der Eisenbeton, welche die Grenzen der Konstruktionsmöglichkeiten, unter deren unsichtbarem Zwang sich die Architektursprache bis in unsere Zeit entwickelt hat, sprengen.

Die stilistische Gefahr, die in allen Materialien liegt, die für ihre Ausdrucksmöglichkeit keine bestimmt erkennbaren Grenzen zeigen, ist dadurch in besonderem Maße über unsere Zeit gekommen; wir müssen uns wehren gegen eine konstruktive Anarchie.

Die Charakterforderung der Wahrheit in der Konstruktion ist deshalb eine der ersten Forderungen in der fortschrittlichen Entwickelung unserer Zeit geworden, und wir haben gelernt, die gebackenen, geleimten und geflickten Konstruktionen, mit denen man heute technisch alles machen kann, zu verachten.

Um den Versuchungen, die nach dieser Seite liegen, nicht anheimzufallen, tut der Architekt wohl daran, einen Grundsatz so lange wie möglich zu verfolgen; er heißt: Wechsle möglichst wenig mit dem Material, mit dem du arbeitest; wechsle nur aus zwingendem äußeren oder inneren Grund, nicht aus Willkür oder Bequemlichkeit. Je mehr du erreichen kannst, den Organismus eines baulichen Gedankens im Sinne eines einzigen Stoffes zu bewältigen, um so näher wirst du der Selbstverständlichkeit kommen, die den Keim des Monumentalen in sich trägt.

Diesen Rat kann man unserer Zeit nicht oft genug geben, denn alles drängt zu seinem Gegenteil.

Und dann ein Zweites: Benutze nie das konstruktiv be-

quemere Material, wenn nicht der Zweck deines Werkes oder ausschlaggebende wirtschaftliche Gründe es fordern, denn das bequemere Material ist in der tektonischen Kunst stets zugleich das charakterlosere. Aus dem Zwang der Konstruktion entwickelt sich des Architekten beste Kraft und erblühen die schönsten Motive, mit denen er künstlerisch zu wirken vermag, darum soll er ihre Zwänge nicht fürchten, sondern er soll sie suchen. Benutzt er aber ein Material, das die Zwänge sprengt, die zu unseren üblichen architektonischen Ausdrucksmitteln, Linienzügen und Formsystemen geführt haben, so muß er versuchen, die Eigentümlichkeiten dieses Baustoffs möglichst deutlich dadurch hervorzukehren, daß er in ihm gerade das macht, was die anderen Stoffe nicht zu leisten vermögen, sondern eben nur dieses bauliche Mittel. Es hat kein höheres Interesse, aus Eisenbeton das gleiche zu bauen, was man auch in Stein bauen könnte, wohl aber hat es ein Interesse, daraus etwas zu machen, wozu der Stein nie fähig wäre. — Nicht nur im Großen, sondern auch im Kleinen läßt sich das beherzigen.

Diese Erkenntnis der Gefahren und der Anregungen, die gerade für unsere Zeit in der Behandlung der Konstruktion liegen, hat dazu geführt, daß vielfach die ideale Forderung aufgetaucht ist: der charaktervolle Architekt muß jede seiner Konstruktionen ausdrücklich zeigen.

Man glaubte, aus diesem Prinzip eine neue künstlerische Welt, einen „Stil der Konstruktion", entwickeln zu können.

Die Gesinnung, aus der dieser Gedanke hervorgeht, ist in hohem Maße achtungswert, aber die Folgerungen, die man aus ihrer Betätigung zog, dürften sich in ihrer Allgemeinheit nicht bewahrheiten.

Wenn der anständige Architekt alle seine Konstruktionen zeigen, ja besonders auf sie hinweisen soll, so wäre das ebenso, wie wenn man von dem anständigen Menschen verlangt, bei allem, was er sagt, stets den Beweis zu führen, daß er die Wahrheit spricht. Er muß es so selbstverständ-

lich tun, daß man es ihm instinktiv glaubt. Es ist mit der Konstruktion in der tektonischen Kunst ähnlich wie mit dem Unterzeug eines Menschen: da, wo man es kontrollieren kann, muß es jeder Kritik standhalten, im übrigen aber muß man an seine Wohlbeschaffenheit aus dem allgemeinen Eindruck seines Trägers glauben können, auch ohne es zu sehen.

Wollte man um der Verlogenheit unserer Übergangszeit willen aus dem Wahrheitsbeweis für anständige technische Konstruktion das führende Prinzip der Architektur machen, so würde man ihre Ausdrucksmittel in ganz unzulässiger Weise schmälern und vergröbern.

Wenn wir nämlich die Konstruktionswahrheit in die ihr gebührenden Rechte eingesetzt haben, müssen wir uns bewußt werden, daß es außer dieser handwerklichen Form, in der sich die Wahrheit unzweideutig zu äußern vermag, beim Bauen auch noch eine geistige Form der Wahrheit gibt, deren Wesen schwerer festzulegen ist.

Würde es sich in der Architektur nur um irgendwelche praktische Zwecke handeln, so würde es für deren Erfüllung auch nur einen Ausdruck geben: die praktische Konstruktion; ihr Hervorkehren wäre das einzige formale Ziel des Gestaltens.

Nun aber dient das Bauen in Wahrheit durchaus nicht nur der Erfüllung praktischer Zwecke, sondern auch für ideale Zwecke muß es den nötigen Ausdruck schaffen. Beim Gotteshaus genügt es nicht, den Aufenthaltsraum für einige hundert Menschen herzustellen; der Zweck des Baues ist zugleich der, dem Verehrungsgedanken sinnfälligen Ausdruck zu geben. Beim Musiksaal oder Fürstensaal genügt es nicht, dem betreffenden praktischen Bedürfnis die Unterlage zu schaffen, sondern, die festliche Würde der Kunst oder die repräsentative Kraft des Fürsten zum Ausdruck zu bringen ist zugleich der höhere Zweck des Bauwerkes.

Diese Charakterisierung unwägbarer, nur durch Gefühl

faßbarer Elemente vollzieht der Architekt durch die Art der Gestaltung der Masse, durch das Verhältnis der Teile, durch die Verteilung von Licht und Schatten, kurz, durch das Entfalten von Wirkungen, die durch rhythmische Werte zu uns sprechen. Bei einem völlig reifen Bau dürfen diese rhythmischen Werte zu den konstruktiven Werten selbstverständlich nicht in Gegensatz stehen, aber sie brauchen nicht mit ihnen gleichbedeutend zu sein. Es ist möglich, daß die rhythmischen Mittel, deren ich notwendig bedarf, um meinem künstlerischen Charakterisierungszweck zu genügen, weit über den Ausdruck dessen hinausgehen, was mir die Konstruktion liefert. Die Konstruktion liefert mir beispielsweise eine glatte Wandfläche. Ich gebrauche aber zur Charakterisierung meines Raumes bestimmte Verhältnisse der Teile, die nur durch Gliederung dieser Fläche erzielt werden können; ohne daß es technisch nötig ist, zerlege ich gleichsam die neutral in die Maße der Wand gebannten Kräfte in einzelne Teile, indem ich die Wand gliedere in Form von Pilastern und Gebälk; so schaffe ich Elemente, die das Stützen und Tragen sichtbar symbolisieren, Kräfte, die bislang unsichtbar in der Wand schlummerten. Oder ich habe eine einfache Balkenlage als Decke und gebrauche den Maßstab und die neutrale Aufteilung einer Kassettierung, um meiner rhythmischen Aufgabe zu genügen. Ich bringe deshalb unter die konstruktive Decke eine entsprechende Verschalung, die, konstruktiv betrachtet, unnötig sein würde. Ist das eine architektonische Lüge? Es ist oft behauptet worden. Die große Bereicherung der Architektursprache im Sinne rhythmischer Werte, welche das Zurückgreifen auf die Welt der Antike zu den Ausdrucksmitteln des Mittelalters hinzubrachte, ist von den Fanatikern der Gotik vielfach als lügenhaftes Blendwerk bezeichnet worden. Und zumal das Barock, das in großartigster Weise die Grundzüge dieser beiden entgegengesetzten Welten in sich vereint, hat lange als künstlerische Verirrung gegolten.

In Wahrheit ist das eine ganz äußerliche Auffassung. Für die höheren Aufgaben der Baukunst, diejenigen Aufgaben, welche einen idealen Charakterisierungszweck in sich tragen, bedarf der Baukünstler einer verfeinerteren Sprache, als sie die konstruktive Handwerksform ihm gibt; er bedarf der Sprache konstruktiver Symbole. Die Art, wie sich an der höchsten Bauaufgabe der Antike, dem Tempel, aus der ursprünglich reinen Konstruktionsform die Sprache solcher Symbole entwickelt hat, wird immer ein hohes Vorbild bleiben.

Und wenn wir heute, sofern wir den Bedürfnissen unserer Zeit wirklich gerecht werden wollen, weder gotisch noch antik zu bauen vermögen, so liegt das zum wesentlichen Teile daran, daß wir mit der Einseitigkeit der künstlerischen Sprache, die durch diese beiden Stilbegriffe verkörpert wird, heute nicht mehr auskommen. Ebenso wie in unserer ganzen geistigen Kultur antikische und christliche Weltanschauung seit Goethe kein Gegensatz mehr in dem Sinne ist, daß wir nur einer von beiden gerecht zu werden vermöchten, ist es mit gotischer und antiker Bauauffassung. Das Dynamische, das von der einen, und das Rhythmische, das von der anderen vorzugsweise verkörpert wird, ist uns beides unentbehrlich geworden und tritt je nach der Aufgabe als beherrschendes Prinzip hervor.

So gibt es eine Ausdrucksweise in der Architektur, die nicht im Gegensatz zur technischen Konstruktion steht, aber doch nicht mit ihr identisch ist, und die Wahrheitsforderung, die man ihr gegenüber aufzustellen hat, ist deutlich umrissen: sie besteht darin, innerhalb dieser symbolischen Ausdrucksmittel wahr und folgerichtig zu bleiben.

Wir können also eine rein technische und eine geistige Form der Wahrheit in der Architektur unterscheiden, und diese beiden Formen schließen sich nicht aus. Es ist nicht etwa so, daß man nur auf die eine oder auf die andere zu schwören vermöchte, sondern sie lösen sich gleichsam

ab je nach dem Grad der Anforderungen, der an den inneren Wesensgehalt der architektonischen Aufgabe gestellt wird. Beim Bau mit anspruchslosem inneren Zweck, beim reinen Nutzbau einfachster oder auch monumentalster Art, wird das Gesetz der technischen und der geistigen Wahrheit sich decken. Je mehr eine repräsentative Kulturaufgabe von der Architektur erfüllt und charakterisiert werden muß, um so mehr wird sie angewiesen sein auf die Sprache der konstruktiven Symbole, die ihr Wahrheitsgesetz nicht im Technischen, sondern im Rhythmischen tragen.

Es ist also in der Architektur nicht anders, als im allgemeinen Leben. Der Begriff „Wahrheit“ löst die Zweifelsfrage aus, die über aller Menschheit steht: „Was ist Wahrheit?“

Es wird eine künstlerische Gewissenssache sein und bleiben, wie man im einzelnen Falle diese Frage beantwortet. Einen schulmeisterlichen Sittenkodex in bequemen Gesetzesparagraphen, nach dem man messen könnte, gibt es dafür nicht; wohl aber gibt es ein feines Gefühl dafür, wo Wahrheit liegt. Es gilt, dieses Gefühl zu befragen und nicht zu überhören.

Wer als Beschauer vor einem Werke steht, vermag bald mit ziemlicher Bestimmtheit zu erkennen, wo ein Schaffender diesem Gefühle nachzugehen bestrebt war, und nur, wo er dieses Bestreben findet, darf er ein Werk grüßen als ein Stück echter Baukunst.

So steht schließlich die Lauterkeit des architektonischen Charakters vor allem anderen als Forderung des Architektenberufes da. Sie ist eine Vorbedingung zu abgeklärtem Künstlertum. Aber zu dieser Vorbedingung muß noch eine zweite hinzukommen, um die Charakter-Voraussetzungen zu einer vollgültigen Leistung zu geben. Der Schaffende muß seinem Berufe nicht nur gegenüberstehen mit dem Drang nach Wahrheit, er muß auch in sich tragen den Drang zur Liebe. Ohne sie bleibt sein Schaffen stumm.

Ich meine damit nicht die allgemeine Liebe zum Beruf als solchem. Sie ist selbstverständlich. Wer sich zur Architektur nicht hingezogen fühlt mit allen Fasern seines Wesens, der soll ihr ja fernbleiben, denn sie bringt Enttäuschungen genug, die nur von starker Liebe ertragen werden können.

Ich meine jene Liebe, die über das Selbstverständliche hinausgeht, jene Liebe, die in der einzelnen Arbeit das Teilstück eines höheren Zieles sieht und der deshalb auch das Einzelste nicht gleichgültig, sondern wichtig und bedeutsam wird. Es ist, besser ausgedrückt, das Verantwortungsgefühl, das aus richtiger Liebe erwächst, um das es sich handelt.

Dieses Verantwortungsgefühl muß sich auf Kleines richten und auf Großes.

Im Kleinen äußert es sich darin, daß nichts dem Architekten zu unbedeutend erscheint, um nicht liebevoll behandelt zu werden. Das Detail jeder bescheidensten Form, die Wirkung jedes Elementes, das die Farbenstimmung beeinflußt, die Schattierung der Behandlung jedes Materials, das alles muß ihm ebenso wichtig sein wie eine große entscheidende Frage der architektonischen Anlage: die gleiche Liebe muß alles umfassen. Sie darf nichts für nebensächlich halten und nie ermatten. Denn in der Tat, die Architektur ist ein so empfindliches Gebiet, daß beispielsweise in einem mit tausenderlei Sorgfalt entwickelten Raume ein einziger Mißgriff, ein einziges Versagen an nebensächlicher Stelle das künstlerische Behagen in Frage stellen kann. Wer hat es nicht schon erlebt, daß ihm eine schwache Stunde, wo seine Liebe versagte, alle vorangehende Sorgfalt zerstört hat! Alle Künste können sich solch einen Augenblick der Schwäche erlauben, denn er kann später wieder ausgeglichen werden. Die Architektur kann ihn sich nicht erlauben, denn er ist meistens nicht wieder verwischbar, sondern untilgbar verewigt.

Nur die Fähigkeit starker Liebe vermag die Kraft zu geben, um aus dieser Verantwortung, die darin liegt, nicht

wieder gutmachen zu können, immer die richtigen Schlüsse zu ziehen. Diese Liebe erstreckt sich auf mancherlei. Obenan steht die Liebe zur Natur. Sie offenbart sich nicht nur in der Ehrfurcht vor dem Material, das man behandelt, sondern vor allem in der Ehrfurcht vor dem Stück Welt, in das man sein Werk setzt. Alle Reize muß man diesem Stück Welt abzulauschen suchen und danach trachten, sie zur erhöhten Geltung zu bringen. Man sieht es einem Bauwerk, das in der Landschaft steht, deutlich an, ob es entstanden ist aus Eigenliebe oder aus Naturliebe, aus dem Streben, sich zu verherrlichen, oder dem Streben, ein Stück Schöpfung zu verherrlichen, und das letzte Urteil wird sich nach dieser Unterscheidung richten.

Dann aber: Liebe zum Menschen. Ein Architekt kann ohne sie das Beste nicht erfüllen. All sein Werk bezieht sich ja auf den Menschen. Ihm soll er die Stätte der Andacht schaffen, die Stätte des täglichen Seins, die Stätte des Genusses, die Stätte der Erziehung. Wie vermöchte er das zu tun, ohne mit ganzer Liebe das Wesen dieses Menschen zu umfassen? Es muß ihn drängen, ihm seine Genüsse zu steigern, seine Andacht zu mehren, sein Leben zu verschönen, seine Leiden zu mildern, und keine Mühe muß ihm zu groß sein, ein Scherflein dazu beitragen zu können. Nur dieses Gefühl der Liebe macht schöpferisch. Aus ihr heraus entstehen neue praktische Organismen, neue große Wirkungen und neue kleine Feinheiten.

Es gibt eine kluge, errechnete Kunst, und es gibt eine prahlende und gleisnerische Kunst, — die haben diese Wirkungen nicht. Aber es gibt eine Kunst, von der es ausgeht wie ein warmer Schein, eine Kunst, die das Herz erlöst, und sie braucht dazu nicht notwendig die Erhabenheit eines mächtigen Domes, sie vermag es auch durch die Schlichtheit eines anspruchslosen Häuschens.

Mehr denn je bedarf unsere Zeit in der Baukunst dieser Menschenliebe. Alles Aeußerliche unseres Berufes ver-

schwört sich, sie zu ersticken. Immer mehr droht die Architektur in den Banden der Großstadt-Entwicklung eine Rechnung, ein Geschäft zu werden, bestenfalls ein Bedarfsartikel, und ganz im Gegensatz zu dieser äußeren Entwickelung treten innerlich immer mehr große soziale Probleme an sie heran, die nur vom Standpunkt tiefen menschlichen Verstehens aus begriffen und gelöst werden können.

Das Bewußtsein hierfür, ein Bewußtsein großer sozialer Verantwortlichkeit, beginnt mehr und mehr im deutschen Architekten zu erwachen, und hierin liegt vielleicht die wichtigste Wendung, die seine Entwickelung im letzten Jahrzehnt genommen hat. Er hat nach einer Periode ausgesprochensten architektonischen Egoismus die kulturellen Zusammenhänge seines Berufes mit dem Leben der Gesamtheit erfaßt; er erkennt ihn als soziale Kraft, und aus der Erkenntnis dieses Zusammenhanges mit der sozialen Entwickelung sieht er die großen, neuen Aufgaben erwachsen: die Reform des Wohnungswesens, die Eroberung des Städtebaues.

Der gewissenhafte Architekt fühlt diese Erkenntnis wie eine schwere, heilige Pflicht auf seiner Seele liegen. Er darf nichts mehr tun, was nicht den Forderungen dieser großen, der Allgemeinheit dienenden Gesichtspunkte entspricht, ja, was nicht, wenn irgend möglich, die Verwirklichung dieser Gesichtspunkte fördert. Wer heute in der Architektur seine Stelle ausfüllen will, der muß diese soziale Liebe in sich tragen, die in der Lösung der großen, allgemeinen Aufgaben der Zeit das vornehmste Ziel sieht.

So sind menschliche Eigenschaften, Eigenschaften des Charakters, für die Erfüllung des Architektenberufes wohl ebenso wichtig und entscheidend wie künstlerische Begabung.

Es ist seltsam: das Betrachten dieser menschlichen Eigenschaften deutet das Wesen der Baukunst in vieler Hinsicht um. Auf der einen Seite richtet es den Blick auf das Handwerkliche, das in ihr steckt, auf der anderen

Seite richtet es ihn auf das Volkswirtschaftliche, das zu ihr gehört. Diese Umdeutung aber ist nicht eine Einschränkung, sondern nur eine Vervollständigung ihres königlichen Wesens.

Wir entnehmen daraus als erste Mahnung, das Handwerkliche des Berufes nie zu vergessen, überall von Material, Technik und Konstruktion auszugehen, mit einem Worte: von dem Handwerk zur Kunst zu kommen, und nicht von der Kunst zum Handwerk.

Der junge Architekt, der sich zunächst als Handwerker fühlt und von dieser Grundlage zur Kunst emporwächst, wird sich meistens viel sicherer und glücklicher entwickeln, als derjenige, der sich zunächst als Künstler fühlt und nun unsicher den Boden seines Handwerks tastend suchen muß.

Als zweite Mahnung aber können wir beherzigen, daß erst die Art und Weise, wie sich ein Architekturwerk der Gesamtheit der umgebenden Kultur einpaßt, ihm seinen Wert verleiht. Architektur ist künstlerisch nichts Absolutes; sie ist die Form, wie sich eine soziale Erscheinung körperlich ausdrückt. Die Art, wie man zu der sozialen Ercheinung steht, wird zum wesentlichen Teil maßgebend sein für den Wert oder Unwert dieser Form. Deshalb verlangt der Beruf des Architekten nicht nur bestimmte Begabungen und bestimmte Charaktereigenschaften, sondern auch noch ein Drittes, das mit der Ausübung der eigentlichen Berufsbetätigung unmittelbar gar nicht zusammenhängt, nämlich Bildung.

Architektur und Bildung

Begabung und Charakter kann man sich nicht selber geben; sie liegen als Keime im Menschen verborgen, und nur Tempo und Grad ihres Wachstums vermag die äußere Wirkung der Witterungsverhältnisse des Lebens zu beeinflussen. Bildung aber, das ist ein Gut, das man sich selber schafft.

Darin liegt eine Erleichterung, denn alles steht dem Strebenden auf diesem Gebiete offen. Darin liegt aber zugleich eine Erschwerung, denn das Gebiet ist so ungeheuer groß, daß man ohne die Leitschnur bestimmter Gesichtspunkte nur ratlos an seinen Rändern herumzuirren vermag, ohne zu Ruhe und fruchtbarer Sammlung zu kommen. Ueberall lockt irgendeine duftende oder schillernde Blume; um sie zu pflücken, gilt es, allerlei Hecken und Gräben zu überwinden. Wo soll man beginnen? Welche dieser Pflanzen sind wichtig für den Strauß, mit dem man seinen Wanderstab schmückt? Oder soll man wahllos pflücken, auf gut Glück, was einem gerade in den Weg kommt?

Das Gefühl spricht zunächst vielleicht dafür, sich wahllos den Eindrücken zu überlassen, die der Reichtum des Lebens um uns ausschüttet. Aber strenger betrachtet, wird man doch empfinden, daß die Nachbargebiete des Wissens, mit denen Leben und Beruf den Menschen zusammenbringen, zu groß sind, um das durchführen zu können. Man sieht, daß man wenigstens einige Teile in dem seltsamen Mosaik-Bilde unserer Bildung nach vorgezeichnetem Karton anlegen muß; die Hand des Zufalls findet dazwischen noch genug Stellen, die sie im freien Spiel der Linien auszufüllen vermag.

Wir müssen uns also fragen: wo liegen in dem weiten Reich der Bildung die Punkte, die für den Architekten besonders bedeutsam sind?

Die erste Erwägung, auf die wir durch diese Frage gestoßen werden, scheint mir der künstlerischen Seite der Architektur gelten zu müssen. Hier aber entsteht sogleich der Zweifel: kann diese künstlerische Seite durch Bildung überhaupt gefördert werden?

Wenn wir das fragen, denken wir bei dem Begriff „Bildung" wohl zuerst an das Wissen um die inneren Zusammenhänge, die im eigenen Berufe allmählich bis zu dem Punkte geführt haben, auf dem man selber steht: wir denken in erster Linie an historische Bildung.

Und da erhebt sich in der Erinnerung an unsere unmittelbare Vergangenheit ein Schreckensgespenst. An dieser historischen Architekturerkenntnis ist doch die Baukunst des 19. Jahrhunderts erstickt. Zu drei Vierteln war sie Bildung geworden; das konnte das letzte Viertelchen Kunst meistens nicht vertragen. In schweren Kämpfen haben wir uns von dieser Bildungsherrschaft glücklich befreit und haben statt dessen unser eigenes Fühlen, unser eigenes Wollen, uns selber wiedergefunden.

Lehrt diese Erfahrung nicht, daß der am sichersten fährt, der dieser Gefahr der historischen Bildung so weit wie möglich aus dem Wege geht? Das hat man in der Tat manchmal gefolgert. Man sah die Erlösung der künstlerischen Schaffenskraft in der vollen Vorurteilslosigkeit, mit der man an seine Aufgabe herantritt. Aber selbst wenn die Absicht, die in solcher Anschauung liegt, theoretisch richtig wäre, würde sie nicht ernstlich in Betracht kommen können, weil sie undurchführbar ist. Wir vermögen keinen Schritt durch die Straßen einer Großstadt zu machen, ohne in den Bann historischer Erscheinungen zu treten: hier grüßt uns Barock, dort Gotik, hier schimmern die Formen des Rokoko, dort die der Renaissance. Dem Eindruck der historischen Stile können wir also gar nicht entgehen; sie stürmen auf unsere Vorstellungswelt ein, ob wir wollen oder nicht. Diese Eindrücke aber werden für den Men-

schen, der nach einem bestimmten Ausdruck für sein eigenes Tun ringt, am gefährlichsten sein, wenn er sie nur halb begriffen und nur äußerlich verstanden mit sich herumträgt. Dann müssen sie verwirren, müssen wie ein Alp auf der Vorstellungswelt des Schaffenden liegen. Eine Erlösung von diesem Druck gibt nur eines: nur klare Erkenntnis.

Es kann sich also nicht darum handeln, dieses historische Wissen abzustreifen, weil es überflüssig ist oder gar eine Fessel werden kann, sondern es kann sich nur darum handeln, es anders anzufassen. Statt die geschichtliche Kunstwelt vom Standpunkt des Formenschatzes zu betrachten, müssen wir sie betrachten lernen vom Standpunkt des geistigen Entwickelungsprozesses, der sich in ihr vollzieht. Wir müssen die Probleme erkennen lernen, die in den einzelnen Stilepochen nach Ausdruck ringen, nicht nur die Formprobleme, sondern vor allem die Raumprobleme; dann werden wir ganz von selber nicht auf den Gedanken kommen, diese Lösungen da anzuwenden, wo es sich in unserer Zeit um ganz andersartige Aufgaben handelt.

Wo das aber nicht der Fall ist, sondern wo die Probleme heute wieder in ähnlicher Form auftreten wie früher, da werden wir Anknüpfungspunkte haben, ohne die wir gar nicht auszukommen vermöchten, denn die Erfahrungen der Jahrhunderte kann der Einzelne nicht durch eigene Kraft ersetzen. Er muß sein Tun bewußt an sie anschließen. Tut er das aber in voller Erkenntnis aller Zusammenhänge, dann ist er nicht gefesselt, sondern frei, er steht über der Sache.

Es ist in dieser Beziehung sehr lehrreich, zu beobachten, wie gerade diejenigen Meister früherer Zeiten, welche die Gesetze der Architektur zu Lehrbüchern zusammenfaßten, in ihrem eigenen Schaffen die Grenzen dieser Lehren frei durchbrochen haben. Alberti versuchte in seinen Büchern, die Architektur in systematische Regeln zu bringen, und war doch in seinen Bauwerken das, was man noch vor kurzem

mit „Sezessionist“ zu bezeichnen pflegte. Vignola schrieb das strenge Lehrbuch der „Fünf Ordnungen“ und wurde der Bahnbrecher des Barock; es ist, als ob beide der Fesseln ledig gewesen wären, als sie sich das historische Wissen in bestimmte Formeln zurechtgelegt hatten. Von diesem sicheren Grunde konnten sie sich vorwagen in Neuland.

So erscheint denn die historische Erkenntnis der Entwickelung des eigenen Berufes als erste und unentbehrliche Grundlage aller Bildung.

Diese kunstgeschichtliche Grundlage kann nach zwei Richtungen hin ausgebaut werden: einmal in die Tiefe und einmal in die Breite.

Unter dem „Ausbau in die Tiefe“ möchte ich den Vorgang verstehen, den wir bei Architekten sehr oft einsetzen sehen. Sie verlieben sich beim forschenden Rückwärtsschauen in das reiche Spiel der Kräfte, das sie im historischen Werden ihres Berufes kennenlernen, und sie fangen selber an, auf Entdeckungen auszugehen in irgendeiner kunstgeschichtlichen Sonderfrage, die ihnen naheliegt.

So entsteht neben dem künstlerischen Beruf leise eine gelehrte Liebhaberei, die das Leben bereichert.

Daß die Schaffenskraft dadurch gefördert wird, glaube ich nicht. Solche gelehrten Nebenbeschäftigungen sind, von ihrem Standpunkte aus betrachtet, ein schöner Luxus, und deshalb sollte der werdende Architekt, wenn ihn heute der Doktortitel verleiten will, auf solche gelehrten Nebenwege ernsthaft abzubiegen, sich klar sein, daß das geschieht auf Kosten der Kräfte, die für den Ausbau der weitverzweigten Forderungen des Schaffens nötig sind.

Wenn er in diesem wissenschaftlichen Betreiben der Architektur nicht sein eigentliches Arbeitsziel zu sehen glaubt — was je nach der individuellen Begabung ja durchaus denkbar ist —, sollte er in der Hauptzeit seines Wachstums diese Kraft den eigentlichen Wurzeln seines Berufes auch nicht entziehen. Jeder Wettbewerbsversuch, und wenn er

auch noch so fruchtlos verläuft, ist für die Weiterbildung des Architekten nützlicher als die schönste kunsthistorische Arbeit.

Unter dem „Ausbau in die Breite“ möchte ich die Erweiterung des architekturgeschichtlichen Bildes zum kunstgeschichtlichen und schließlich zum kulturgeschichtlichen verstehen. Diese Erweiterung scheint mir für die Bildung des Architekten ein nützliches, ja notwendiges Gut zu sein.

Ein architektonisches Gebilde ist eigentlich nur im Rahmen der gesamten gleichzeitigen Kultur völlig verstehbar. Aus ihr ist es hervorgegangen; ja, den eigentlichen Niederschlag dessen, was eine Kultur anstrebt und bedeutet, sehen wir in der Baukunst.

Diese Einheit und Zusammengehörigkeit der künstlerischen Erscheinungen zu begreifen, gewährt nicht nur einen hohen geistigen Genuß, es gibt eigentlich erst den richtigen Sehwinkel für die Offenbarungen früherer Meister. Ganz frei steht den historischen Erscheinungen des eigenen Berufes erst derjenige gegenüber, der sie als Kulturwerte zu sehen und einzuschätzen vermag.

Nietzsche hat uns gelehrt, bei dem Worte „frei“ nicht nur zu fragen: „Frei — wovon?“, sondern: „Frei — wozu?“ Wenn wir davon sprechen, wie wir Schaffenden von heute im höheren Sinne frei werden können von dem beklemmenden Einfluß historischer Erscheinungen, so müssen wir uns klar sein, wozu wir diese Freiheit denn nun zu gebrauchen beabsichtigen. Vielleicht können wir antworten: „Um der eigenen Zeit unbefangen ins Auge zu sehen.“

Das Verhältnis zur Vergangenheit ist vor allem nötig, um ein Verhältnis zur eigenen Zeit zu bekommen. Bei diesem letzten entscheidenden Schritt in der Entwicklung des jungen Architekten pflegt die offizielle Anleitung meist zu versagen. Er ist auf sich selber angewiesen. Aber das Material, um einen Überblick über die neuesten Erscheinungen der Gegenwart zu haben, ist ja heute nicht schwer

zu finden: vielerlei treffliche Zeitschriften vermitteln alles, was aus dem künstlerischen Backofen kommt, noch semmelwarm dem Publikum. Sie sind ein mächtiger und unentbehrlicher Anreger, aber sie sind auch eine große Gefahr geworden. War man früher in Versuchung, den Fesseln historischer Vorbilder-Sammlungen zu verfallen, so droht jetzt die Versuchung, in die Abhängigkeit der neuesten persönlich gefärbten Modeerscheinungen einer Zeitschrift zu kommen. Statt Vasall eines alten Meisters wird man Vasall eines jungen Meisters und kommt so wieder in die Gefahr, in eine Manier zu geraten, statt natürlich zu bleiben. Diese Gefahr muß man wenigstens im Auge behalten. Man muß versuchen, in den Erscheinungen der eigenen Zeit das Persönliche vom Wesentlichen zu sondern, und aus diesem Wesentlichen muß man für sich die Anknüpfungspunkte suchen.

Vor allem aber sollte man danach streben, die feinen, in keine Formeln zu bannenden Regungen der Zeit in den anderen Künsten mitzuempfinden. Für die tiefsten Strömungen ästhetischer Natur vermag man oftmals aus den Werken der anderen künstlerischen Schaffenssphären stärkere Anregungen als aus den Werken des eigenen Berufes zu schöpfen. Die Strenge und Abgeklärtheit, nach der wir heute suchen, jener Reiz der herben Linie, den wir anstreben, spiegelt sich mit besonderer Klarheit in der Plastik unserer Tage; für die Feinheiten koloristischer Zusammenhänge und die monumentalen Absichten unseres dekorativen Sehnens finden wir die Begleiterscheinungen in den Werken unserer jungen Maler, und niemand kann die formensatte Lyrik unserer heutigen Dichter lesen, ohne dunkel zu spüren, wie der gleiche Rhythmus in ihr schlägt, der durch unser ganzes künstlerisches Wollen hindurchgeht.

Wer schöpferische Regungen in sich trägt, dem wird die Berührung mit den freien Kunstäußerungen der eigenen Zeit die Kräfte lösen, denn es sind die gleichen Strömungen, die

in einer Epoche durch alle Kunst hindurchgehen, mit welchen Mitteln auch immer sie sich äußern mag. In diesem Sinne kann Bildung schließlich auch die künstlerische Schaffensseite der Architektur befruchten.

Mehr aber als für die künstlerischen kommen Kenntnisse, die sich auf Nebengebiete des eigentlichen Berufes beziehen, wohl für die praktische Seite der Architektur in Betracht. Diese praktische Seite bringt die Baukunst mit so unendlich vielen Gebieten des Lebens in engste Beziehung, daß sich überall wieder neue Ausblicke eröffnen.

Es liegt auf der Hand, daß es nicht ein Ziel des Architekten zu sein vermag, in das Wesen all der reichen Spezialgebiete, für die er berufen werden kann, die Hülle zu schaffen, im voraus einzudringen. Sicherlich wird er ein wissenschaftliches Institut nicht bewältigen, ohne den Aufbau der betreffenden wissenschaftlichen Forderungen zu begreifen; er wird ein Theater nicht gut bauen können, ohne in das Wesen der szenischen Probleme einzudringen; er wird eine Fabrik nicht gestalten, ohne den technischen Prozeß der vorliegenden Fabrikation zu ergründen; aber in all das kann er sich vertiefen, wenn die Aufgabe an ihn herantritt, er braucht es nicht „auf Vorrat" in sich zu tragen.

Nur bei einer Art von Aufgaben kann das jeweilige vorübergehende Vertiefen in ihre Forderungen nicht nützen: das sind alle die Aufgaben, die im engeren Sinne mit der Kultur des Menschen in Verbindung stehen. Wenn der Architekt ein vornehmes Klubhaus bauen soll oder ein herrschaftliches Wohnhaus, vermag er nicht durch plötzliches Spezialstudium für die Lösung reif zu werden. Wenn er die Lebenskultur, für die er das Gefäß schaffen soll, nicht selber erlebt hat und als ein Stück seines eigenen Wesens in sich trägt, wird er sie schwerlich mit lebensvoller Sicherheit zum Ausdruck bringen können. Stätten, welche menschliche Bildung widerspiegeln, vermag nur der gebildete Mensch zu schaffen. Deshalb ist es nicht gleichgültig, ob

er neben seiner speziellen beruflichen Tätigkeit auch noch diese Bildungskultur in sich entwickelt. Sie ist ein Stück seines beruflichen Rüstzeugs.

Diese Ansprüche an die persönliche Kultur des Schaffenden treten um so deutlicher hervor, je mehr sich eine Arbeit auf die Bedürfnisse des Einzelmenschen erstreckt. Die Innenarchitektur ist ein gefährlicherer Maßstab dafür, als die Außenarchitektur. Am meisten aber offenbart vielfach die kunstgewerbliche Einzelheit von der Kultur eines Baukünstlers. Je näher der Schaffende dem persönlichen Bedarf des Einzelmenschen kommt, um so deutlicher werden seine eigenen menschlichen Auffassungen.

In den Ansprüchen, die in dieser Hinsicht an den Architekten gestellt werden, hat sich in den letzten Jahrzehnten ein erstaunlicher Wandel vollzogen. Wenn ein großer Architekt der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts ein Wohnhaus zu bauen hatte, dann war es eigentlich nur die architektonische Schale, was ihn eingehender beschäftigte. Von den Innenräumen betrachtete er diejenigen, die ein ausgesprochen architektonisches Gepräge hatten, noch als in sein Reich gehörig; im übrigen aber überließ er den ins Kunstgewerbliche gehenden Teil der Innenausstattung dem Spezialisten für diese Gebiete, worunter meistens die Möbelfirma zu verstehen ist. Diese unnatürliche Interessengrenze ist heute durchbrochen. Der Architekt betrachtet die Gestaltung des Raumes in allen ihren Teilen als einen unlösbaren Bestandteil der vollen Erfüllung einer baulichen Aufgabe. Die Eingliederung der Möbel in ein Raumgebilde, Gestalt und Anbringung der Beleuchtungskörper, Farbenbestimmung und Stoffwahl — das sind Wirkungsmittel, die er sich nicht mehr aus der Hand nehmen läßt. Architektur und Kunstgewerbe fließen ohne Grenze ineinander über. Dadurch sind die Ansprüche an die technische Sachkenntnis des Architekten außerordentlich gestiegen; die Tätigkeit auf diesen Gebieten kunstgewerblicher Natur darf ihm keine

4*

Papierkunst sein, sonst würde sein Uebergreifen in dieses Reich bald als ein schwerer Unsegen empfunden werden. Er muß Gebiete kennen lernen, die dem Architekten früherer Zeiten ganz fern lagen, und wenn er wirklich schöpferisch in ihnen sein will, muß er sich ein Wissen von den verschiedensten Techniken zu eigen machen. Kurz, eine technologisch-handwerkliche Bildung ist heute für den Architekten nötig, die er eigentlich ständig in Fluß erhalten muß, denn auf diesen Gebieten treten immer neue Erscheinungen hervor, die beachtet sein wollen.

Hat die Architektur so eine bedeutsame Bereicherung erfahren dadurch, daß sie ihren Blick in vertiefter Weise auf das Einzelne und auf die Zusammenhänge im Kleinen richtet, so hat sie sich vielleicht noch mehr nach der entgegengesetzten Seite hin erweitert, dadurch, daß sie ihren Blick richtet aufs Gesamte und auf die Zusammenhänge im Großen.

Jenes Bauwerk aus den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts machte nicht nur vor den Fragen des kunstgewerblichen Ausbaues halt, es machte auch halt vor der städtebaulichen Frage seiner Eingliederung in das Stadtgefüge als Ganzes. Das Bauwerk lebte nur als Einzelwesen und suchte sich als solches so gut es konnte und mit allen Mitteln, die es aufzubieten vermochte, in einer Art Verteidigungsstellung gegen seine Umgebung zu behaupten.

Der Ausbau der Architektur nach dieser Seite der städtebaulichen Zusammenhänge ist vielleicht die wichtigste Entwickelung, die sich auf diesem Gebiete in unseren Tagen vollzogen hat. Er stellt nicht nur an das Wesen, sondern auch an die Bildung des Architekten bedeutsame neue Anforderungen; neben seinen anderen Eigenschaften muß er Volkswirt und muß architektonischer Regisseur werden.

Es gehört schon eine gewisse überlegene Bildung dazu, um zu erkennen, daß es in der Architektur keine absoluten Werte gibt, sondern daß eine Linie, ein Rhythmus, ein Umriß nur schön oder unschön ist, je nach dem Verhältnis zu

seiner jeweiligen Umgebung. Es kommt oft vor, daß der Architekt auf ein Motiv, das seinen Bau, für sich allein betrachtet, heben und bereichern würde, verzichten muß, weil es die Umgebung ungünstig beeinflußt. Wenn er sich bescheiden diesen Gesetzen seiner Umgebung unterordnet, handelt er im besten Sinne als gebildeter Künstler. Das Hervorkehren des eigenen Ich und seiner Interessen auf Kosten der Gesamtwirkung einer Gruppe architektonischer Erscheinungen oder auf Kosten der Natur ist nicht ein Zeichen von Kraft, sondern ein Zeichen von Unbildung.

Das haben wir lange nicht erkannt; wir hätschelten im Gegenteil den eigenwilligen Egoisten und bewunderten als originell, was eigentlich nur ungezogen war. Heute wissen wir besser, daß die Harmonie der Gesamtheit einer architektonischen Erscheinungsgruppe das Wichtigste und das Schwerste ist, dem wir nachstreben müssen.

Dabei kommt es nicht allein darauf an, innerhalb gegebener Umstände eine solche Harmonie bauend zu erzeugen, sondern eine eigene und in mancher Hinsicht ganz besondere Kunst besteht darin, die Verhältnisse so vorzubereiten, daß sie einstmals, auch wenn andere Hände ihnen die wirkliche Gestaltung geben, harmonisch werden müssen. Darin liegt die Kunst der architektonischen Regie beim Zuschneiden von Plätzen, von Blöcken, von Straßenzügen und Straßengefügen. Man muß mit feinem Gefühl die Wirkungen und die Möglichkeiten der Zukunft vorausschauen und ihnen die Wege bereiten.

Das wäre aber ein ganz willkürliches und einseitig-ästhetisches Unterfangen, wenn es nicht neben diesen künstlerischen zugleich aus volkswirtschaftlichen Gesichtspunkten geschähe. Das Aufteilen von Land für bauliche Zwecke, das den Anfang jeder baulichen Tätigkeit bildet, ist nicht eine Sache, die aus guten und schönen Vorstellungen heraus geschehen kann, sondern es ist eine Sache, die ganz und gar unter volkswirtschaftlichen Zwängen und Forderungen steht.

Jede Gestaltung eines Baublocks unter gegebenen Verkehrsverhältnissen zeugt ganz bestimmte wirtschaftliche Werte; die Werte erzeugen ganz bestimmte Bautypen. Wenn man die Form und die Größe eines Baublocks feststellt, so entscheidet man damit über die Grundzüge seines wirtschaftlichen Schicksals; bestimmt man dazu die Höhe und Weite der Bauart und die Breite der Straße, so entscheidet man vollends über den sozialen Typus, der sich hier entwickeln muß. Alle diese Bestimmungen müssen deshalb in sinnvoller Wechselwirkung zueinander stehen. Die Ueberlegungen, Berechnungen und Einflüsse aber, die in solch höchst harmlosen Vorgängen liegen, wie das Zeichnen von ein paar Straßenlinien und Blockteilungen es zu sein scheint, sind so kompliziert, daß eine ganze, weit ausgebaute Wissenschaft dazu gehört, um sie voll überschauen und in ihrem Widerspiel von Ursache und Wirkung beurteilen zu können.

Diese Berücksichtigung der volkswirtschaftlichen Wirkung architektonischer Anordnungen ist vielleicht die verantwortungsvollste Seite unseres Berufes, und deshalb ist eine volkswirtschaftliche Bildung für den Architekten nicht nur nützlich, sondern sie ist notwendig. Architektonische Maßnahmen sind entscheidend für die wirtschaftliche Beeinflussung unserer wichtigsten Nationalwerte. Das ist zunächst eine finanzielle Frage, aber diese finanzielle Frage setzt sich unmittelbar um in eine soziale Angelegenheit erster Ordnung.

Die Maßnahmen auf diesem Gebiete des Bebauungsplanes werden bestimmend für die Form der Wohnung, die wir heute der großen Masse des Volkes zu bieten vermögen, und damit greifen sie in die wichtigste aller Kulturbewegungen unserer Zeit, die Bewegung, welche versucht, das Wohnungswesen der Großstadt, das für vier Fünftel unserer Bevölkerung unwürdige Formen angenommen hat, zur Gesundung zu bringen. Das ist nur möglich durch städtebauliche Maßnahmen, in denen sich volkswirtschaftliche

und architektonische Ueberlegungen zum gleichen Ziele verbinden. Hier liegen Aufgaben schwierigster Art, die weit über den Bereich ästhetischer Interessen hinausgehen, Aufgaben, an deren Lösung schließlich Glück und Gesundheit unseres Volkes hängen.

Unter all den verschiedenen Gebieten, die den Architekten locken zur Vertiefung in die Gedankengänge einer benachbarten Wissenschaft, ist die Volkswirtschaft das wichtigste. Nur eine Bildung, welche ihre Gedankengänge mitumfaßt, kann den Architekten fähig machen zu dem großen Beruf, der ihm geworden ist: der Kultur seiner Zeit die lebensvolle Form zu geben.

So wird wirkliche Bildung den Architekten vor der großen Gefahr bewahren, ein künstlerischer Egoist zu werden. Sie lehrt ihn, seinen Beruf stets zu sehen als eine Kraft, die verflochten ist mit den lebendigen Regungen seiner Zeit, und das wird ihn gleich weit entfernt halten von den Fesseln antiquarischer Anschauungen, denen wir uns im neunzehnten Jahrhundert zuerst zu entwinden hatten, und den Fesseln individualistischen Ehrgeizes, denen wir dann kurze Zeit darauf anheimzufallen schienen. Beides ist vom richtigen Standpunkt gleich weit entfernt und ist, genauer betrachtet, nichts anderes, als ein Ausfluß von Unbildung, mag sie sich auch noch so schön im einen Falle in den Mantel der Wissenschaft, im anderen Falle in den Mantel der Kunst zu maskieren suchen. Möchten wir lernen, alle hindernden Mäntel abzuwerfen und mit freien Armen und offenen Augen die Aufgaben des Lebens zu packen, wie sie der Augenblick darbietet!

Und wenn wir nun rückschauend noch einmal in Goethes „Pädagogische Provinz“ zurückkehren und hier den jungen werdenden Architekten in idealer Umgebung sich betätigen sehen im engen Zusammenschluß mit allen übrigen Künsten, umtönt von Musik und Poesie und zurechtgewiesen

von geklärtester Hochgesinnung, — dann sagen wir noch jetzt: wohl dem, der das erleben könnte; aber wir fügen mit leisem Nachdenken hinzu: allzulange dürfte er freilich in dieser Luft nicht verwöhnt werden. Vielleicht würde es ihn unfähig oder doch unglücklich machen im Betrieb des praktischen Lebens.

Denn das kennt für unseren Beruf keine voraussetzungslose Betätigung, es kennt nur Kampf; Kampf mit der Verständnislosigkeit der Umgebung, Kampf mit den Schlacken der Zweckbestimmung, Kampf mit den Zwängen der Geldmittel, Kampf mit den Schwierigkeiten der sozialen Bedingungen — und für alle diese Kämpfe gilt es, sich rechtzeitig zu stählen.

Das kann man nur, wenn man das Leben kennen lernt, das Leben, wie es wirklich ist, nicht, wie der Künstler es haben möchte. Einstweilen ist das leider noch ein großer Unterschied, aber dieser Unterschied kann kleiner werden, wenn jeder an seinem Platze als Realist anpackt, wo immer es etwas anzupacken gibt. Nur durch diesen Realismus im Kleinen ist es möglich, praktischen Idealismus zu leisten.

Architektur und Nationalität

Unter den Elementen, die das Wesen des Architekten beeinflussen, haben wir bisher eine wichtige Quelle der Kraft noch unberührt gelassen: die Kraft, die in der Eigenart der Nationalität des Künstlers liegt.

Sind die Einflüsse, von denen wir bisher sprachen, Begabung, Charakter und Bildung, Kräfte, welche die individuelle Erscheinung des Einzelnen beeinflussen, so liegt hier das Element, das diesen persönlichen Besonderheiten den zusammenfassenden Hintergrund gibt.

Daraus könnte man folgern, daß man eigentlich über diese Sache nicht weiter zu sprechen brauchte: dieser Hintergrund ist eben von selber da. Das wäre auch richtig, wenn es sich wirklich *nur* um einen Hintergrund handelte, — aber ist es denn richtig, diese Wesenszüge des Volkscharakters bloß als unbewußt mitwirkende Elemente zu betrachten? Gilt es nicht vielmehr, sie in den Vordergrund des Schaffens zu stellen, das deutsche Wesen bewußt zu pflegen und seine Eigentümlichkeit zur Leitschnur künstlerischen Strebens zu machen?

Mit einem Worte: ist es nicht nur ein Mangel an Selbstbewußtsein, der uns so wenig die Eigentümlichkeiten gerade des *deutschen* Wesens in der Kunst betonen läßt?

Der Vorwurf und der Aufruf, der in dieser Frage liegt, pflegt oft genug zu ertönen. Wir wollen versuchen, uns klar zu machen, was damit gemeint sein kann.

Wenn wir nach den Eigentümlichkeiten deutschen Wesens suchen, müssen wir uns hüten, nicht Irrlichtern nachzulaufen. Sie spielen gerade bei diesem Thema lockend über

den Sümpfen der Alltäglichkeit. Es gibt auf allen möglichen Lebensgebieten Erscheinungen, die im Geruche stehen, das Deutschtum besonders gepachtet zu haben. Bestimmte Gemütsstimmungen in Poesie oder Musik, bestimmte Liebhabereien im gesellschaftlichen Leben, bestimmte Vorwürfe in der bildenden Kunst, bestimmte Formen im tektonischen Schaffen gelten als besonders „deutsch" und damit als besonders tugendhaft.

Es wäre ein großes Unglück, wollte das gesunde Wachsen des völkischen Selbstbewußtseins und das daraus entspringende natürliche Bestreben, alles deutsche Wesen zu betonen, darauf verfallen, solche äußere Merkmale zu unterstreichen und auf sie gleichsam Prämien auszusetzen.

Alle Wesenszüge, die sich bewußt der breiten Öffentlichkeit gegenüber mit der Marke „deutsch" geben, gilt es mit erheblichem Mißtrauen zu betrachten, sobald sie als Richtschnur für die Allgemeinheit dienen sollen. Sie können leicht die Quelle selbstzufriedener Flachheit werden, sie können leicht ein Hemmnis für lebendiges Wachstum und für verfeinertes Blühen bedeuten.

Die wahren Wurzeln solcher Erscheinungen pflegen tiefer zu liegen, als daß man sie ohne weiteres bewußt erkennt und dem Auge der Massen bloßlegen kann. Man darf sie nie in bestimmten äußeren Merkmalen suchen.

Das gilt es ganz besonders zu beherzigen, wenn man nach deutschem Wesen in der Baukunst fragt, denn nirgends ist man vielleicht so sehr geneigt, das Wesen der Sache in der äußeren Form zu suchen, wie gerade auf diesem Betätigungsgebiete, und nirgends führt das mehr wie hier zu unrichtigen Ergebnissen.

Es gab eine Zeit, da glaubte man in der Frage des Deutschtums in der Baukunst ganz sicher zu gehen. Man sah in bestimmten Architekturformen deutsches Wesen verkörpert, man katalogisierte gleichsam diese Formen und brachte sie auf den Markt, man freute sich, indem man

sie anwandte, an dem einfachen Mittel, „deutsch“ sein zu können. Man glaubte, nach einem Stil zu greifen, und man griff nach einer Mode.

Als das spießbürgerliche Ergebnis nicht mehr zu verheimlichen war, merkte man das erst.

So wird es jeder Zeit wieder ergehen, die das Deutsche in der Architektur in bestimmten Formen sucht, die sie selber als solche erkannt zu haben glaubt. Durchdringt es wirklich das Schaffen der Zeit als lebendige Kraft, so mögen spätere Epochen rückschauend vielleicht auch bestimmte Formen erkennen, in denen sich das ausspricht. Diese Formen sind aber nicht Ursache, sondern Wirkung. Die Kräfte zu dieser Wirkung liegen tiefer, und nur wo diese mächtig sind, ist Leben.

Diese Kräfte aber sind nun nicht ein Etwas, das für die Architektur oder für die Kunst besonders da ist, sondern das deutsche Wesen beruht in der Baukunst auf genau den gleichen Eigentümlichkeiten, auf denen es bei irgendeiner andern kulturellen Betätigung auch beruht.

Diese Eigentümlichkeiten sind in letzter Linie nicht formaler, sondern sie sind geistiger Natur, und will man sie erkennen, so ist das vielleicht da leichter, wo sie sich nicht in formale Erscheinungen umsetzen, sondern wo sie geistige Erscheinungen bleiben.

Ueberall, wo sie plastische Form annehmen, überwiegt naturgemäß leicht die äußere Erscheinung den inneren Grund; wir sind geneigt, an ihr hängen zu bleiben, und doch ist auch hier genau wie auf den rein geistigen Gebieten des Schaffens der eigentliche Kern des Wertes und des Wesens einer Frage die G e s i n n u n g.

Nicht etwa in dem Sinne, daß, wenn nun die Gesinnung deutsch ist, auch dem Werke deutsches Wesen gewiß wäre. Das ist ein oft verbreiteter Irrtum. Es ist nicht die Gesinnung, die man seinem Volkstum gegenüber hat, was im Werke zum Ausdruck kommt, sondern die Gesinnung, die man

seinem Tun und Wirken gegenüber hat, kommt im Volkstum zum Ausdruck.

Wenn wir von Gesinnung sprechen, so handelt es sich also um die Gesinnung, die sich auf das Tun selber unmittelbar bezieht. Der eine schafft aus dem Wunsche nach Erwerb, der andere aus dem Gefühl des Ehrgeizes oder dem Antrieb nach Erregung. Der eine schafft aus dem Pflichtgefühl der Überlieferung, der andere aus dem sinnlichen Wohlbehagen am Schaffen selber. All das kann in seiner Art wertvolle Erscheinungen geben: der Geist des Geschäftes zeugt Tüchtigkeit, die wir oft beim Amerikaner bewundern, der Geist ehrgeiziger Sensation erzeugt prikkelnde Einfälle, die wir oft beim Franzosen schätzen, der Geist zielsicherer Überlieferungstreue erzeugt Werte, die vieles zur Kultur des Engländers beitragen, die Fähigkeit rein sinnlicher Auffassung ist das, was wir oft an den großen Geistern aus Italiens Vergangenheit bewundert haben. Und wenn auch diese Völker mit solchen Stichworten nicht etwa charakterisiert sind, das eine ist doch klar: für das Wesen des D e u t s c h e n sind solche Auffassungen sicher nicht bezeichnend.

Für ihn sehe ich das Bezeichnende darin, daß er im Gegensatz zu selbstsüchtigen oder instinktiven Regungen, die wir eben hervorhoben, die Fähigkeit besitzt, sich in seinem Tun einzusetzen für ein Ziel, das über den unmittelbaren praktischen Zweck seines Tuns herübergreift, ja daß er am stärksten ist, wenn er solch geistiges Ziel mit dem praktischen verbinden kann.

In dieser großen Fähigkeit, bei seinem Arbeiten über dem nächsten sinnlich Faßbaren oder sinnlich zu Leistenden das unpersönlich Höhere zu sehen, liegt die eigentliche Kraft deutschen Wesens. Ohne sie wäre der deutsche Gelehrte unmöglich, der unter Verzicht auf Geld und Ehren sein Leben stillen Problemen weiht, ohne sie wäre der deutsche Soldat unmöglich, der unter Verzicht auf rhetorische Einspritzungen

oder sonstige äußere Reizmittel singend in die Schlacht zieht, ohne sie wäre der deutsche Organisator unmöglich, der allen Schwierigkeiten zum Trotz auf fremdem oder heimatlichem Boden die zersprengten Willen zu einheitlichem Ziele sammelt, ohne sie wäre der deutsche Künstler unmöglich, der über den Reiz jenes sinnlichen Genusses hinaus, den die Kunst entfesselt, die lediglich um ihrer selbst willen da ist, an die Gemütswerte des Menschen rührt.

All das sind Erscheinungen, deren Art wir als echt deutsch empfinden, und so mannigfach und, vereinzelt gesehen, unvereinbar die Wirkungen erscheinen, die von ihnen ausgehen, im letzten Grunde entspringen sie der gleichen Wurzel: dieser edlen Fähigkeit, in der wir den Kern deutschen Wesens erblicken möchten.

Daß wir es hier wirklich mit etwas uns Eigentümlichem zu tun haben, das wird wohl durch nichts stärker bestätigt, als dadurch, daß gerade diese Seite unserer Betätigungen von anderen Völkern am wenigsten verstanden wird. Sie spotten über den „weltfremden" Sinn des deutschen Gelehrten, sie ärgern sich über die „Schulmeisterei" des Organisators, den sie ins Soldatische übersetzt als „Militarismus" hassen, sie belächeln die „Sentimentalität" der deutschen Gemütskunst, und sie merken nicht, daß es immer das gleiche ist, was sie nicht verstehen: daß hinter der eigentlichen unmittelbaren Handlung noch etwas anderes steht, dem der Handelnde unwillkürlich nachstrebt, eine Idee, die ihn beseelt, die ihm die Kraft gibt zum Wollen und, wo die Begabungen ausreichen, die Kraft zum Wirken.

Diese Fähigkeit zeitigt nun auch in der Architektur die Erscheinungen, die für deutsches Wesen besonders bezeichnend sind.

Die wichtigen unter den deutschen Bauten sind zugleich Zeugen eines Ringens nach einem über sie hinausgehenden Ziel.

Aus dieser Eigenschaft entspringen rein ästhetisch be-

trachtet nicht etwa nur die Erscheinungen der deutschen Baukunst, die wir heute als erfreulich betrachten, sondern auch die Regungen und Richtungen, von denen wir glauben, daß sie überwunden werden müssen. Für die reine Kunst ist dieser Zug deutschen Wesens im Einzelfall ebenso oft hinderlich wie förderlich gewesen. Schließlich aber bleibt er doch die Quelle, aus der ihr nach mancherlei bunten Windungen immer wieder die entscheidende Kraft zugeströmt ist.

Niemand wird heute die Versuche der Stilnachahmungen, die das 19. Jahrhundert bezeichnen, für architektonisch besonders glücklich halten; aber sie waren echt deutsch. Nur in Deutschland konnte die Begeisterung für den jeweiligen Stil, dessen Schönheiten die Kunstgeschichtsentwickelung durch ihre Arbeit gerade enthüllte, so mächtig werden, daß das Schaffen jedesmal seine Aufgabe unweigerlich darin sah, das hier erschaute Ideal zu verkörpern.

Niemand wird heute glauben, daß die Proklamierung des absichtlichen Individualismus als Selbstzweck, der diese historischen Versuche ablöste, als man sich in gewissenhafter Arbeit von ihrer Unfruchtbarkeit überzeugt hatte, gute Architektur hervorzurufen geeignet war; aber auch sie war echt deutsch.

Der ganze geistige Kampf, der hier die Kunst regierte, dieser Kampf, der statt mit den unmittelbaren Waffen der Kunst selber mit den Mitteln der Geschichte, und als sie versagten, mit den Mitteln philosophischer Überlegungen ausgefochten wurde, ist nur möglich in einem Volke, das nicht eher zufrieden ist, als bis es sein Tun in Einklang bringt mit einer geistigen Vorstellung, die ihm als ideale Forderung für dieses Tun vorschwebt.

Das ist nicht nur bezeichnend für deutsches Wesen, wir möchten es letzten Endes für die Kunst nicht entbehren. Denn wenn auch vielleicht in der Zeit, wo wir unser Land ruhelos füllten mit historischen oder philosophisch beein-

flußten Experimenten, in anderen Ländern, wo man sich einfach dem unmittelbaren Erfüllen der Aufgaben des Augenblicks überließ, weniger an fragwürdigen Erscheinungen entstanden sein mag, die größere Ruhe war hier doch nichts anderes als toter Schlaf im Gegensatz zu wachem Leben.

Die Art, wie Frankreich beispielsweise in der gleichen Zeit von den Resten seiner höfischen Stile zehrte, ohne auch nur den Versuch zu machen, einen Ausdruck für seine bürgerliche Verfassung in Form einer bürgerlichen Baukunst zu entwickeln, die Art, wie sogar England nach wenigen schnell verschwundenen Versuchen immer wieder in das Schema blutloser architektonischer Konvention verfällt, ist angesichts der Aufgabenwelt, die unsere Zeit der Baukunst stellt, nicht Sicherheit, sondern Unfruchtbarkeit.

Wir wollen die Nachbarn nicht um die Ruhe dieser Unfruchtbarkeit beneiden, wir können die Zeit unseres Experimentierens trotz seiner Entgleisungen nicht missen. Dies Suchen, dies Tasten war in seiner Art Leben. Wir würden bei der Kompliziertheit der Fragen, die durch die wirtschaftliche und soziale Entwickelung unserer Kultur der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts gestellt waren, niemals zu einer Klärung des Problems gekommen sein, wenn wir nicht die praktische Probe auf immer neue Ideale gewagt hätten.

Und deshalb sollen uns auch die Versager, die aus dieser Eigenart deutschen Wesens, ehe man zum Ziele kommt, hervorgehen, nicht reuen. Sie sind nötig, um die Entwickelung schließlich auf den Standpunkt zu bringen, den unsere Baukunst allmählich erreicht hat. Wir können heute ruhig sagen, es gibt kein Land, das die baulichen Aufgaben der Zeit so zielbewußt anfaßt und so reiche Lösungen für sie zu finden begonnen hat, wie Deutschland. Die Rastlosigkeit, mit der es um die Gesichtspunkte für das Gestalten unserer Zeit gerungen hat, ist nicht umsonst gewesen.

Mag deshalb dieses Einsetzen für eine Idee, das deutschem Wesen eigen ist, für die Kunst manchmal gefährlich erscheinen, weil diese Idee nicht notwendig künstlerisch zu sein braucht, so darf uns das doch nicht irre machen an der vorwärtstreibenden Kraft dieses Wesens. Letzten Endes führt es uns doch auf die für uns nötige Art zum Ziele, und dieses Ziel liegt auf steilem Gipfel vor den Augen der Welt.

Nach allem Gesagten brauchen wir nicht mehr die zunächst vielleicht seltsam erscheinende Tatsache zu erklären, weshalb beispielsweise ein Schinkel, obgleich er sich ganz in der fremden Sprache der Antike ausdrückt, uns deshalb nicht weniger deutsch erscheint, wie etwa ein Elias Holl oder Lüder von Bentheim, die in den Formen einer auch äußerlich als deutsch gekennzeichneten Renaissance daherkommen.

Was an Schinkel deutsch ist, das liegt nicht in der Form, das liegt in dem reinen Idealismus seiner Gesinnung. Dieser Idealismus der Gesinnung ist eine weit elementarere Gewalt als die formale Richtung, in der sie sich zufällig ausdrückt.

Diese Richtung ist dasjenige, was als wechselndes Etwas den Verhältnissen der Zeit unterworfen ist. Als Schinkel schuf, war sie gefärbt von einem Kulturideal, das geistig wurzelte im aristokratischen Wesen der Antike. Ihre Formenwelt war dafür der natürliche Ausdruck. Wenn wir nach der Richtung suchen, die heute einem ähnlichen idealen Streben vorgezeichnet ist, müssen wir nach dem heutigen Kulturideal fragen. Es ist ein anderes geworden; in der Epoche der Großstadt und der Maschinen wird es gefärbt von sozialen und wirtschaftlichen Forderungen; Warenhaus, Kleinwohnungsanlage, Volksschule und Fabrik sind nicht mit der aristokratischen Formenwelt der Antike zu lösen, höchstens die rhythmischen Werte ihres abgeklärten Wesens können uns Wegweiser werden. Für die großen sozialen Organisationen unserer Zeit mußten wir den Aus-

druck finden. Eine Kunst, die für das Volk schafft, wird unsere nächste Aufgabe ihrem Inhalte nach sein, und das ideale Ziel, das hinter dieser Aufgabe steht, wird sein, nicht nur eine Kunst für das Volk, sondern eine Kunst des Volkes langsam daraus zu entwickeln. Das wird die Richtung sein, die als Inhalt idealen Strebens für uns fruchtbar wird. Im Streben nach der Verwirklichung dieses Ideals wird sich das deutsche Wesen in der Baukunst erweisen.

Mancher wird diesem Gedankengang vielleicht zustimmen, aber am Ende doch fragen: „Weshalb ist denn gar nicht von der ‚Heimatkunst' die Rede? Kann man denn der Entwickelung dieses deutschen Wesens nicht durch Heimatkunst auch äußerlich zum mindesten nachhelfen?" Das klingt sehr harmlos, und doch liegt darin der Keim zu einem verhängnisvollen Mißverständnis. Wir müssen uns immer klar darüber sein, daß die große und segensreiche Bewegung, die mit dem Schlagworte „Heimatkunst" zusammenhängt, eine Gegenbewegung war gegen die Zufallserscheinungen, die dadurch im baulichen Bilde unserer Zeit hervortraten, daß das Unternehmertum immer weitere Schichten des Baumarktes zu beherrschen begann. Gegen die Charakterlosigkeiten und die Verzerrungen, die hierdurch entstanden, gab es nur ein Mittel: den Hinweis auf die vernünftigen Regeln und Bräuche örtlicher Ueberlieferungen. In ihnen fand man für einfache Verhältnisse als Gegengift gegen die Zersetzungserscheinungen eine gesunde Alltagssprache. „Heimatkunst" wird in diesem Sinne, so lange diese Vorbedingungen bestehen, eine soziale Notwendigkeit sein. Wer aber ein ästhetisches Prinzip für die Entwickelung der Architektur daraus machen will, versteht die Bewegung falsch. Er beachtet nicht, daß sie einen Schutzwall nach unten, nicht einen Grenzwall nach oben bedeutet; er beachtet nicht, daß die Anregungen, die uns die „Heimatkunst" bietet, ihrem inneren Wesen nach gar nicht für die wichtigste Entwicklung der Gegenwart, die Großstadtent-

wickelung maßgebend sein können, da sie durchweg aus landschaftlichen und kleinstädtischen Lösungen entwickelt sind.

Sowie man diese Grenzen zu verwischen trachtet, wird das, was innerhalb seines natürlichen Bereiches segensreich wirkt, zu einer Gefahr, und diese Gefahr wird um so größer, als gewöhnlich in der großstädtischen Entwickelung das eigentliche bauliche Prinzip, das am Heimat-Vorbild wertvoll ist, aus technischen Gründen nicht mehr in Betracht kommt, und nun nur seine äußerlichen Formen und Motive wie ein Theaterschmuck übrig bleiben. Das ist eine Wendung, der man nicht genug entgegentreten kann, denn auf diesem Wege erfaßt man nicht nur den wahren Geist der Heimat und des Deutschtums nicht, sondern man läuft Gefahr, ihn zu verzerren und zu entwerten, ähnlich wie man die Religion nicht faßt und ihre Wirkungen entwertet, wenn man sich gewöhnt, äußerlich mit alten Bibelsprüchen um sich zu werfen.

Deshalb muß man immer wieder betonen: Geht auf alte, überlieferte Bauweisen gern zurück, wo ihre praktische Eigenart natürlich dazu anregt; aus den gleichen Verhältnissen heraus wird man ganz von selber zu den gleichen Ausdrucksformen kommen wie die Vorfahren, wenn man aus lebendigem Fühlen heraus an eine Aufgabe herangeht. Aber man ahme sie nicht nach aus äußerlichen Gründen, vor allem nicht in der Absicht, um dadurch deutsch zu sein. So billig ist ein nationales Gut nicht zu haben. Es ist von innen heraus neu zu erwerben und neu aufzubauen.

Und so kommt es stets wieder auf dasselbe heraus: man darf es nicht in Formen suchen, was den tiefsten Ausdruck wiedergeben soll dessen, was wir sind. Formen sind höchstens eine Formel dafür, nicht aber das eigentliche Leben. Dies eigentliche Leben liegt in etwas Geistigem, es beruht in einer Charaktereigenschaft.

Seid als Schaffende streng in den Zielen, die ihr zu eurem Ideal macht, seid wahr in der Art, wie ihr diese Ziele zu verkörpern sucht, dann werdet ihr auch deutsch sein!

Vom Hochschulstudium

Es ist natürlich, daß derjenige, der jung in einen Beruf eintritt, zunächst nur das Endergebnis dieses Berufes vor sich sieht; die Staffeln, die zu diesem Ergebnis führen, sind ihm mehr oder weniger unbekannt. Was den Blick fesselt, sind nicht nur die fertigen, sondern meist sogar die auffallenden Erscheinungen in dem Betätigungskreise, dem er zustrebt: so etwas möchte er auch werden, — mit den Dingen, die ihm am Tun dieser Vorbilder gefallen, möchte er sich beschäftigen.

Wenn dann die harte Schule des beruflichen Werdens das, „womit man sich beschäftigen möchte", dem jungen Lehrling hartnäckig vorenthält und statt dessen manchmal höchst lästige Dinge vorschiebt, die weitab vom eigentlichen Ziel zu liegen scheinen, gilt es, eine gefährliche Enttäuschung zu überwinden. Nirgends ist das vielleicht mehr der Fall, als bei dem jungen Architekten, der mit dem Gepäck seiner künstlerischen Ideale auf die Hochschule zieht. Es scheint zuerst beinahe so, als würde beim Eintritt in das Reich der beruflichen Erziehung nichts von allem, was er mitgebracht hat, über die Grenze eingelassen, und als müßte er seine kostbarsten Güter einschmuggeln, wenn er sie nicht verlieren will.

In der Tat muß der werdende Künstler schon sehr stark von dem Trieb nach seinem Berufe durchdrungen und von Sehnsucht nach diesem Ziele vollgesogen sein, wenn er nicht unter den Eindrücken seiner ersten Arbeitsprogramme erschlaffen soll.

Schließlich ist wohl bei den meisten Berufen der Umweg, auf dem man zu ihnen kommt, umständlicher und beschwerlicher, als der Anfänger sich ursprünglich vorstellt;

aber man behält trotz aller Umwege doch in der Regel das eigentliche Ziel vor Augen. Beim Architekten ist das Gefährliche, daß dies eigentliche Ziel — nämlich die Kunst und das Bauen — zuerst so gut wie zu verschwinden droht. Man wollte Bauen lernen, und statt dessen muß man Mathematik, Chemie, Physik, Mechanik und derlei abstrakte Dinge betreiben —, man wollte Kunst, und überall begegnet man Wissenschaft. Wo aber vom eigentlichen Beruf ein erkennbares Eckchen hervorschaut, da erstickt meist das Persönliche unter dem toten Wesen des Mechanischen. Hat man ein Semester lang fleißig und getreulich all das mitgemacht, was ein weise aufgestelltes Lehrprogramm von einem fordert, und übersieht nun die einzelnen Brocken, die man zusammengetragen hat, so sehen die zunächst gar nicht so aus, als ob sie Baumaterial wären, um daraus das einheitliche Gebäude eines Berufes zu errichten; die einzelnen Brocken scheinen vielmehr ganz verschiedenartigen Materialien anzugehören.

Gegen diesen schwierigen, den werdenden Architekten entmutigenden Zustand wird neuerdings an unseren Technischen Hochschulen in mancherlei Weise angekämpft, aber es erweist sich als sehr schwer, ihn zu überwinden. Das liegt an mancherlei Ursachen, und einige von ihnen wird man an und für sich niemals ändern können; es gibt eben kaum einen zweiten Beruf, der sich auf so verschiedenartigen Bestandteilen aufbaut.

Ein jedes Bauwerk ist eine Leistung, in der die mannigfachsten Baumaterialien für allerlei Einzelzwecke gestaltet werden, um dadurch einem Gesamtzweck, dem das Bauwerk dienen soll, zu genügen. Dieses Gestalten muß nach allgemein-wissenschaftlichen und zugleich nach spezial-technischen Gesetzen geschehen, daneben aber auch nach den Gesetzen ästhetischer Anforderungen, für die Vergangenheit und Gegenwart eine Fülle von Gesichtspunkten zusammengetragen haben.

An die Lehre von einem solchen Werk kann man also von den verschiedensten Seiten herantreten: wir hören von Baumaterial, Zweck, Technik und Ästhetik. Tritt man an sie heran vom Standpunkt der Materialbewältigung, so geben die Gesetze der Physik und Chemie die Grundlagen zu ihrer Beurteilung; man wird geführt in das Reich der Naturwissenschaften; aber nicht nur diese wissenschaftlichen Grundlagen genügen zum Verständnis, man wird auch den Methoden praktischer Bearbeitung nachspüren müssen, die sich auf diesen naturwissenschaftlichen Grundlagen aufgebaut haben: man kommt in das Reich der praktischen Technologie.

Tritt man heran vom Standpunkt der Zweckbewältigung, der die verschiedenartige Bearbeitung des Materials dient, so kommt man in ein Gebiet, wo die Wege sich verzweigen in die vielerlei wissenschaftlichen Erkenntnisse, die in den mannigfachen baulichen Typen ihren Ausdruck finden, und in die vielerlei praktischen Erkenntnisse der Volkswirtschaft und der Soziologie.

Tritt man heran vom Standpunkt der technischen Bewältigung der Aufgabe, so führt das zu den allgemein-wissenschaftlichen Grundlagen der mathematisch-mechanischen Fächer und zu den spezial-praktischen Grundlagen der konstruktiven Methoden.

Tritt man heran vom Standpunkt der künstlerischen Bewältigung, so kommt man auf der einen Seite zur Wissenschaft der Kunstgeschichte und Ästhetik, auf der anderen Seite zur praktischen Betätigung im Reiche der Kunst.

Was sich hier aber im Reiche der Kunst noch alles auftut in dem weiten Gebiet, das zwischen Kunstgewerbe und architektonischer Monumentalgestaltung liegt, ist nun erst ein besonderes Kapitel.

Man sieht, es ist eine große Schar von Ansprüchen, die auf die Seele des werdenden Architekten einstürmen, und wenn man fragt, wie die Erziehung die Forderungen, die auf

allen diesen Gebieten mit Recht auftauchen, miteinander in Einklang bringen soll, so ist die Lösung schon in der Theorie nicht gerade einfach.

Es liegt nahe, als Grundsatz aufzustellen: zuerst eine feste Grundlage durch all das, was die Wissenschaft geben kann, dann erst das beweglichere Rüstzeug der praktisch-fachmännischen Gesichtspunkte. Im wesentlichen, wenn auch nicht in voller Einseitigkeit, ist das der Standpunkt, auf welchem die Hochschule ihr Erziehungssystem aufgebaut hat, und so ergeben sich als Kern für die erste Etappe der Ausbildung: Naturwissenschaften, mathematisch-mechanische Wissenschaften, sowie die wissenschaftliche Kenntnis von den baulichen Typen und der kunstgeschichtlichen Entwicklung; dazu kommt dann auf praktischem Gebiet vor allem die mechanische Kenntnis des graphischen Ausdrucks. All das tritt zunächst ganz in den Vordergrund des Lehrprogramms und sucht vom Jünger der Architektur Besitz zu ergreifen.

Was wir in diesem Zustand vor uns sehen, ist keine Sondererscheinung dieses Berufes, sondern die folgerichtige Weiterwirkung unserer ganzen pädagogischen Auffassungen. Man kann als Ziel des Erziehungssystems unserer vorbereitenden Schulen die Entwicklung des begrifflichen Erkennens bezeichnen. Alle Mittel der Wirklichkeit, die zu dem führen, was wir Anschauung nennen, werden von unseren Pädagogen nur dazu bestimmt, das Bilden von Begriffen zu wecken, alles führt zu einer Bewältigung durch das W o r t; damit wird das Ziel der geistigen Entwicklung als erreicht betrachtet. Diese einseitige Ausbildung des Begrifflichen gegenüber der Anschauung, der Fähigkeiten des Verstandes gegenüber den Fähigkeiten des Gestaltens, die wir neuerdings durch die Aufnahme der Werkarbeit in den Schulbetrieben auszugleichen suchen, ist uns so ins erzieherische Bewußtsein übergegangen, daß wir, selbst bei Einführung in einen Beruf, bei dem Anschauung und Ge-

stalten das einzige Endziel der Erziehung sein kann, uns davon zunächst nicht loszulösen vermögen. Es ist deshalb das vielleicht wichtigste Bestreben in der Reform unserer Hochschulprogramme geworden, gleich von Anbeginn des Studiums an die berufliche Ernährung des jungen Architekten weniger einseitig zusammenzusetzen, so daß von vornherein durch berufliche Facharbeit, wenn auch an noch so bescheidenen Aufgaben, Anschauungs- und Gestaltungssinn neben den wissenschaftlichen Ansprüchen an den Verstand in Tätigkeit gesetzt werden.

Dies Bestreben aber findet nicht allein in solch einer Neugruppierung der Lehrfächer seinen Widerhall, vielleicht noch wichtiger kann es werden, wenn es eine Wirkung auf die Art und Weise ausübt, wie eben die Fächer, die man als wissenschaftliche Grundlage des Berufes betrachtet, dem werdenden Architekten vermittelt werden.

Der Unterschied zwischen dem Betonen des Begrifflichen und dem Betonen der Anschauung ist in der Regel nicht an den Unterrichtsstoff gebunden, den es zu vermitteln gibt, er liegt vielmehr in der Unterrichts-Methode. Man kann viele Kapitel der Mathematik oder der Statik in einer Weise behandeln, die sich ganz im Begrifflichen bewegt, und man kann sie so behandeln, daß überall die Anschauung in den Vordergrund gestellt wird. Das ist vielleicht am deutlichsten an der Darstellenden Geometrie erkennbar, die im Lehrgang des Architekten eine besonders anspruchsvolle und vielfach mit tiefem Seufzen getragene Rolle spielt: man vermag sie ganz in das Kleid abstrakter Begriffe zu hüllen oder vorwiegend in die Form konkreter Vorstellungen zu bringen. Das erste gilt vielen als die Art, die allein der Wissenschaft würdig ist, und da man dem Architekten eine „wissenschaftliche Grundlage“ geben will, wird sie demgemäß auf ihn angewandt. Selbst wenn die Voraussetzung von der Wissenschaftlichkeit der Methode richtig ist, liegt

darin ein Trugschluß, denn was der junge Architekt will, wenn er Mathematik betreibt, ist ja nicht eine Einführung in die Wissenschaft dieses fremden Faches, sondern eine Einführung in die Art, wie die Mathematik in die Wissenschaft seines eigenen Faches eingreift. Das ist aber ein grundlegender Unterschied.

Wenn heute danach gestrebt wird, die wissenschaftlichen Nebenfächer unseres Berufes so auszubauen, daß die Art ihrer Vorführung auf das Bedürfnis des Architekten ganz besonders zugeschnitten wird, so braucht die wissenschaftliche Grundlage darum nicht verloren zu gehen, aber es ist die Wissenschaft der Architektur, um die es sich dabei handelt, nicht die der Darstellenden Geometrie, der Chemie oder der Physik.

Hier beginnt sich langsam ein großer Umschwung an unseren Hochschulen anzubahnen. Im einzelnen betrachtet, zeigt er sich in jenem Verlangen, für die Hilfsfächer des Architekten besonders auf ihn eingestellte Vorlesungen zu bekommen; als Ganzes betrachtet, sehen wir die allgemeine Erkenntnis durchdringen, daß es für denjenigen, der in einen Beruf des Gestaltens eintreten will, dringend notwendig ist, diesen Beruf aus der übermäßigen Herrschaft des begrifflichen Wortes zu erlösen und ihn von allen Seiten aus einzuführen in das ganz anders geartete Reich der Anschauung, aus der sich das Reich des Gestaltens entwickelt.

Solch eine Auffassung entspricht dem innersten Bedürfnis einer Zeit, in der ein technischer Gedankengang beginnt, seine Gleichberechtigung mit einem philosophischen Gedankengang zu erringen. Erst allmählich haben wir erkannt, daß eine Leistung aus dem Gebiete realer Vorstellungen, wie etwa die Entwicklung der Dampfmaschine oder des Eisenbetonbaus, sich bezüglich ihrer Wertung unmittelbar neben eine Leistung aus dem Gebiete begrifflicher Vorstellungen zu stellen vermag, wie sie uns etwa in Kants Philosophie oder Rankes Geschichte entgegentritt.

Dieser innere Umschwung kann nun aber praktisch noch etwas außerordentlich Wichtiges für den Studiengang des jungen Architekten mit sich bringen. Wir müssen etwas weiter ausholen, um das zu verfolgen.

Es gibt wohl niemanden, der nicht einsieht, daß gerade an unseren Beruf in neuester Zeit ungewöhnlich viele neue Anforderungen herangetreten sind. Die Gebiete, für die der Architekt Lösungen schaffen muß, haben sich ungeahnt erweitert und dabei zugleich ungeahnt spezialisiert: neue Gedankenkreise, wie die des Industriebaues, des Kleinwohnungsbaues, der ländlichen Baukunst sind neben den früheren Gebieten der bürgerlichen und monumentalen Architektur hervorgetreten. Der Umkreis der Materialien, mit denen gearbeitet wird, hat sich vermannigfaltigt: er kann ohne die neue Wissenschaft des Eisenbetonbaues nicht mehr auskommen, er sieht den Backsteinbau in neuem Lichte hervortreten. Das Reich der Beziehungen, in die seine Tätigkeit eingreift, ist zugleich mit dem Wachsen des Großstadtgedankens mit gewachsen: der Städtebau und die Sozialpolitik stellen an ihn neue weitgehende Ansprüche.

Alle diese Forderungen treten im praktischen Leben unweigerlich hervor, und es ist nicht zu verwundern, daß man auch von der Erziehung fordert, das berufliche Können in unmittelbaren Zusammenhang mit dem praktischen Leben der Gegenwart zu bringen.

Man darf sich nicht verhehlen, daß diese Forderung etwas Neues ist. Wenn man fragt, was man bisher eigentlich als Ergebnis der kurzen Erziehungszeit des Architekten verlangt hat, so war das ein ganz allgemeines, gleichsam neutrales architektonisches Können, und die geistige Grundlage, auf der es sich aufbaute, war nach der *technischen* Seite der Zusammenhang mit den allgemeinen Wissenschaften, aus denen die Technik ihr geistiges Rüstzeug holt, und nach der *künstlerischen* Seite der Zusammenhang mit der historischen Vergangenheit. Neben diesem doppelten Zu-

sammenhang nach rückwärts überließ man den Zusammenhang nach vorwärts der Erziehung des Lebens und der Praxis.*)

Das Ziel, das man anstrebte, ist vielleicht am besten mit dem der Jurisprudenz zu vergleichen, wo die Studienzeit auch dazu verwandt werden soll, neben dem Zusammenhang nach rückwärts den juristischen Geist als solchen, das juristische Können und Denken schlechthin zu entwickeln, während der Zusammenhang nach vorwärts, nämlich die Anwendung auf die Forderungen des Lebens, der Referendarzeit überlassen bleibt. Dies muß man sich klar machen, wenn man die Leistungen unserer Hochschulen gerecht beurteilen will.

Wenn heute der junge Hochschularchitekt in die Praxis kommt, wird er oft mit Beschämung die Erfahrung machen, daß er seinen Auftraggeber zunächst bitter enttäuscht. Das liegt nicht zum wenigsten daran, daß er — wenn ich es etwas übertrieben ausdrücken darf — so von seinem Chef beurteilt wird, wie wenn der Richter den jungen Referendar mit Assessor-Ansprüchen einschätzen würde.

Es liegt in der Natur der Sache, daß der Absolvent der Hochschule der ganzen Schulung der „Referendar-Zeit“ noch bedarf, und vielleicht rührt das schlechte Urteil über seine Leistung ebenso sehr von der Unnatürlichkeit her, daß solch ein junger Absolvent bereits ein ganz beträchtliches Gehalt während seiner Lehrzeit bezieht, wie an einem Versagen der Hochschulen. Diese Erwägungen sollen nur einer historischen Gerechtigkeit des Urteils über die heutige Lage, nicht einer Verteidigung ihrer unantastbaren Berechtigung dienen. Man wird gerade in unserem Stande nicht so töricht sein, zu glauben, das in der Praxis mit Recht empfundene Bedürfnis einer Besserung dadurch befriedigen zu können,

---

*) Vergl. Schumacher, „Die Reform der kunsttechnischen Erziehung.“ Herausgegeben vom „Deutschen Ausschuß für Erziehung und Unterricht.“ Verlag Quelle & Meyer, Leipzig 1918.

daß man den besten unserer jungen Architekten sagt: Ihr verdient zu früh. Man muß im Gegenteil fraglos das Ziel ins Auge fassen, beim Hochschul-Architekten zu erreichen, daß er ein tüchtiges Stück der Früchte der „Referendar-Zeit" bereits in den Studiensemestern einheimsen kann. Unser Beruf, in dem sich künstlerische, technische und wissenschaftliche Anforderungen wie kaum in einem zweiten vereinen, verlangt eben von demjenigen, der ihm ganz gewachsen werden soll, eine Arbeitskonzentrierung ungewöhnlicher Art.

Nun liegt es auf der Hand, daß es ein ganz überflüssiges Unterfangen wäre, alle diese neuen Programmforderungen, deren jede an sich so berechtigt ist, daß ich ihren Berechtigungsnachweis wohl völlig überschlagen kann, zu stellen, wenn ein Lehrprogramm vorliegt, durch das alle Stunden des Tages bereits mit Zwangsfächern besetzt sind.

Wollte man das Neue hereinzwängen, indem man überall ein wenig Zeit abknappt, so wäre leicht eine Verwässerung des Ganzen das Ergebnis. Man muß sich also fragen: Wie kann man im Programm der Hochschule Zeit erobern? Es wird beinahe wichtiger, die Frage zu beantworten: Was kann ich fortlassen? als die Frage zu beantworten: Was möchte ich neu einführen?

Wenn man im praktischen Leben steht, kann über eines wohl kein Zweifel sein: wenn man etwas fortlassen muß, sucht man es zunächst unter den Dingen, die zum technischen und historischen „Zusammenhang nach rückwärts" gehören.

Und hier tritt uns nun das Zweite entgegen, was, wie ich erst sagte, wichtig werden kann in der grundsätzlichen Umgestaltung der Lehrmethode in den wissenschaftlichen Hilfsfächern. Der Zuschnitt des Stoffes auf die praktischen Bedürfnisse des Architekten bedeutet zugleich eine erhebliche Zusammendrängung seines Umfanges: man kann den Strom in engere Rinnen fassen, wenn er ein ganz bestimmtes Rad treiben soll.

Und das ist nicht nur möglich bei den wissenschaftlichen Grundlagen der Technik, sondern auch bei den historischen Grundlagen der Kunst. Nicht als ob man den eigentlichen Stoff der Kunstgeschichte kürzen könnte, er erweitert sich vielmehr, je länger man in ihn blickt; aber er pflegt nach heutigem Brauch dem Jünger der Baukunst in den verschiedensten Aufmachungen vorgesetzt zu werden: neben die eigentliche Geschichte der Baukunst tritt mit neuen, weitgehenden Ansprüchen die Formenlehre der Antike, der Renaissance und des Mittelalters; gewöhnlich pflegt für jedes der drei Gebiete ein besonderer Meister aufzutauchen, der als begeisterter Anhänger des jeweiligen Stiles Besitz vom jungen Künstler zu ergreifen strebt und ihn mit Wort und Zeichnung der Reihe nach zum antikischen, zum gotischen oder renaissancistischen Spezialisten ausbilden möchte. Diese Kapitel des Zusammenhanges nach rückwärts müßten in den Rahmen des großen allgemeinen historischen Entwicklungsbildes gespannt bleiben: nur im Lichte des künstlerischen Gesamtgeschehens behalten die einzelnen Erscheinungen ihre rechte Beleuchtung. Mit einem Worte: die ganze Beschäftigung mit den historischen Äußerungen der Baukunst müßte zu einem einzigen großen Kolleg zusammengefaßt werden, das alles mit umschließt, was heute als „Formenlehre“ gesondert behandelt wird. Ein Skizzieren des lehrenden Meisters an der Tafel, das vom Studenten im Kollegheft mitgeübt wird, müßte an die Stelle der zeitraubenden Übungsblätter treten; so könnte lebendig werden, was jetzt meist tot bleibt, und doch würde es erheblich weniger Zeit in Anspruch nehmen, so daß Raum entstände, um jene neuen Zusammenhänge nach vorwärts zu fördern.

Aber all das sind Dinge, die sich scheinbar nur an die Schar der Lehrenden und nicht an die Schar der Lernenden wenden. Gewiß, im einzelnen ist jeder Studierende heute noch abhängig von den Einrichtungen, die er an seiner Hochschule vorfindet, und doch ist es nützlich, daß er inmitten

der Zustände, unter denen er sich vielleicht unbehaglich windet, den Weg sieht, wo Abhilfe einsetzen könnte. Kein Programm ist so unbeweglich, daß der Lernende sich's nicht in gewissen Grenzen für sein Bedürfnis zurechtkneten könnte. Überall treten Ansätze zur Reform auf, die er praktisch bewußt unterstützen kann. Aus dem, was die Jugend fordert und will, wächst am sichersten die neue Form heraus, die sie nötig hat; vielleicht merkt sie selber noch nichts von solchem Einfluß, und doch beginnt er, langsam umgestaltend, den Boden reif zu machen.

Dieser persönliche Einfluß des Lernenden auf die Art, wie seine Lehrzeit sich gestaltet, wird nun immer größer, je weniger es sich um den festgefügten Bau wissenschaftlicher Grundlagen und je mehr es sich um den beweglichen Bau des künstlerischen Betriebes handelt. In allen Fächern, die den seminaristischen Charakter des Atelier-Unterrichtes tragen, ist der Lehrende darauf angewiesen, den Zusammenhang mit dem persönlichen Wesen seines Schülers zu finden, und oft liegt es weit mehr (als der glaubt) in des Schülers eigener Hand, die gleichen Vorbedingungen zu etwas für ihn Fruchtbarem oder für ihn Unfruchtbarem zu machen. Hindernisse, die hier auftreten, beruhen vielfach auf nichts anderem, als auf einem verfrühten Hervorkehren des „eigenen künstlerischen Willens".

Damit berühren wir die Grundfrage, um die es sich auf diesem Gebiete des künstlerischen Betriebes handelt: Was gegenüber den allgemeinen Fächern des Studiums das Streben nach einer Einstellung auf die Bedürfnisse des Spezialberufs des Lernenden ist, das ist gegenüber den fachtechnischen Fächern dieses Berufes das Streben nach einer Einstellung auf die Bedürfnisse der Spezialpersönlichkeit dieses Lernenden. Beide Tendenzen gehen aus der gleichen Wurzel hervor; aber kann man die erste nur restlos unterstützen, weil schon genügend für äußere Hemmungen gesorgt ist, so muß man bei der zweiten zunächst

einmal davor warnen, daß der junge Vorwärtsstrebende seine Ansprüche nach dieser Seite hin nicht überspannt.

Wer dem Beruf des Architekten zustrebt, glaubt wohl im allgemeinen meist, ein scharf ausgeprägtes Gefühl für die Bedürfnisse seines eigenen künstlerischen Wesens zu haben, und er ist natürlich geneigt, dieses Gefühl zum Maßstabe aller Dinge zu machen, die ihm die Hochschule bietet. Auf dem Wege zum architektonischen Gestalten befindet sich aber eine weite Strecke, wo dieses persönliche Wesen, selbst wenn es wirklich vorhanden und nicht nur eingebildet ist, nur eine sehr geringe Rolle spielen sollte. Wenn man die Handgriffe architektonischen Ausdruckes lernt in Form von allerlei Übungen, die den Charakter von Entwürfen tragen, so ist die Schattierung des künstlerischen Ausdrucks, in dem dieses geschieht, zunächst recht gleichgültig. Natürlich darf es nicht in einem anti-künstlerischen Geiste vor sich gehen, wovor man noch vor nicht allzu langer Zeit an gewissen Technischen Hochschulen durchaus nicht ganz sicher war, — aber am besten ist wohl dem eigentlichen Bedürfnis Rechnung getragen, wenn die Frage des „Künstlerischen" dabei eine so neutrale bleibt, daß sie eigentlich ganz zu verschwinden scheint. Wer in die Elemente des Klavierspiels eingeführt werden will, tut sehr unrecht daran, sich dafür einen Edwin Fischer zu wünschen.

Und selbst wenn der Studierende dieser ersten Zeit der Einführung in das technisch-graphische Denken des Architekten zu entwachsen beginnt, überschätzt er vielfach die Frage, ob die Art seines Meisters sich mit der Art deckt, die er selber für sein eigenes Wesen hält. Meist ist es auch für den talentvollen Studierenden weit förderlicher, daß er sich ohne weiteres der Art seines Lehrers anpaßt, als daß der Lehrende allzusehr seiner Art entgegenkommt. Es ist wohl sicher, daß für die meisten Studierenden die nützlichsten Lehrer die sind, bei denen der Schüler es gar nicht wagt, ihrem mächtigen „sic volo, sic jubeo" entgegenzu-

streben; das führt dazu, daß man wirklich in der aufgewandten Zeit so viel lernt, wie man in künstlerischen Dingen nur von einem fremden Menschen lernen kann. Hat man wirklich ein eigenes und anders geartetes künstlerisches Wesen, so ist es durchaus möglich, dies trotzdem unversehrt aus solch einer nützlichen pädagogischen Kur davonzutragen; zu dessen Entwicklung kann man schließlich das Beste und Entscheidendste nur selber beitragen.

Trifft man aber einen der seltenen Lehrer, die mächtiges persönliches Gewicht mit jener Fähigkeit vereinigen, die Heimlichkeiten fremden Wesens aufzuspüren, so sollte man es dem überlassen, wie weit er auf die „eigene“ Art einzugehen für förderlich hält.

Jedenfalls aber muß man in jungen Jahren dem Triebe widerstreben, in künstlerischen Dingen seinen „Individualismus“ selber zu sehr zu verhätscheln. Das ist nur selten eine Stärke, viel öfter ist es eine versteckte Form von Schwäche.

Ganz anders als mit dieser verfeinerten Frage des künstlerischen Ausdrucks ist es mit der weit elementareren Frage der besonderen beruflichen Neigung. Man kann wohl innerhalb der Architektur von einer solchen Frage sprechen, denn man muß sich klar machen, daß die Baukunst ein Beruf von solch einem Umfange ist, daß man ihn auch als ein ganzes Bündel von Einzelberufen auffassen kann; es ist durchaus möglich, daß ein tüchtiger Mensch sich gar nicht berufen fühlt zum Schaffen monumentaler Entwürfe, wohl aber zum einfachen oder zum mehr idyllischen Nutzbau, — daß er wenig Neigung hat zum dekorativen Ausgestalten der baulichen Einzelheiten, wohl aber zum großen Disponieren baulicher Zusammenhänge. Darauf wird in unserem heutigen Lehrbetriebe gemeinhin gar keine Rücksicht genommen; von jedem Einzelnen wird ein Monumentalprojekt und werden dekorative Entwürfe verlangt, mag er für sie veranlagt sein oder nicht, und darin liegt eine

unsinnige Vergeudung von Kraft, denn es wird im praktischen Leben nie in Betracht kommen, daß jemand zwangsweise zu Leistungen in den sogenannten „höheren“ künstlerischen Gebieten veranlaßt wird; gerade ihnen gegenüber setzt ganz von selber eine Auslese ein, bei der jeder durchaus in der Lage ist, sich seinem Wesen entsprechend zurückzuziehen.

Hier haben wir also eine Frage des individuellen Wesens vor uns, die durchaus Beachtung verdient und für die das Urteil des Studierenden selbst von höchster Bedeutung ist.

Man darf einen Beruf wie die Architektur erzieherisch nicht so auffassen, als ob alle Menschen, die sich ihm zuwenden, gleich wären. Das kann man wohl noch für die ersten vorbereitenden und einführenden Semester tun, dann aber fordern Unterschiede ihre Beachtung, und zwar nicht etwa Unterschiede des Geschmacks, die spielen hier, wie wir schon betont haben, keine entscheidende Rolle, — auch nicht etwa Unterschiede zwischen tüchtig oder untüchtig, von denen soll hier gar nicht die Rede sein, nein, Unterschiede unter denen, die tüchtig sind.

Diese Unterschiede beziehen sich nicht nur auf die Schattierungen in der künstlerischen Neigung, von denen wir eben sprachen, sie können noch viel weiter gehen. Es gibt in unserem Berufe Menschen, die hervorragende technische Fähigkeiten besitzen, aber eines gestaltungskräftigen Geschmackes entbehren, — es gibt Menschen von feinstem Geschmack und Verständnis, die praktisch versagen, — es gibt solche, denen das Historisch-Wissenschaftliche, und solche, denen das Organisatorisch-Soziale der Architektur im Vordergrunde ihres Interesses und ihrer Veranlagung steht, und es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß jeder seine besondere Neigung zu einem vollen Berufe ausbaut.

Solchen besonderen Neigungen gegenüber werden manche Dinge, die unsere Hochschulbildung heute mit voller Gleichmäßigkeit von jedem Einzelnen fordert, zu totem Ballast,

sie hindern ein Vertiefen in dem, was wirklich nötig ist, und es ist fraglos eine der großen Aufgaben der Zeit, durch das Einführen von Wahlfächern statt der Zwangsfächer in die Prüfungsordnung unserer Hochschule diesen im Wesen des Menschen und im Wesen unseres Berufes liegenden Eigentümlichkeiten gerecht zu werden. Innerhalb bestimmter Grenzen muß jeder Einzelne die Sondergebiete, in denen er geprüft sein will, selber wählen können, damit er die Möglichkeit bekommt, die seinem Wesen passenden Dinge eindringlicher zu betreiben, und nicht gezwungen wird, mit Rücksicht auf ein totes Examen dies sein Wesen künstlich zu verdrehen. Ja, man sollte ihm auch über die eigentlichen Wahlfächer hinaus Gelegenheit geben, in „Zusatzfächern" seine Fähigkeiten in solchen Gebieten prüfen und beglaubigen lassen zu können, die für keinerlei Examen offiziell in Betracht kommen. Dadurch kann das verdorrte Gebiet des Examens wirklich zu etwas anderem werden, als zur zweifelhaften Berechtigungs-Maschinerie, die es jetzt meist ist: es kann ein wirklicher Ausweis von dem werden, was einen Menschen bewegt und erfüllt hat. Das aber ist eine erste Vorbedingung für die große Forderung unserer Zeit, den rechten Mann an den rechten Platz zu bringen, eine Forderung, von deren Gelingen nicht nur das abhängt, was wir das berufliche Glück des Einzelnen nennen, sondern auch das Gedeihen der Gesamtheit.

Nach dem Grundsatz der Wahlfächer findet die Hochschule aber zugleich den nötigen Raum, um alle die verschiedenen neuen Gebiete pflegen zu können, die zum wirklich zeitgemäßen „Zusammenhang nach vorwärts" notwendig sind, und dadurch vermag sie den Anforderungen gewachsen zu bleiben, welche die immer mannigfaltigere Zeit an sie stellt.

Das mußte hier kurz skizziert werden, denn wenn man den Rahmen betrachtet, in dem sich heute die akademischen Möglichkeiten abspielen, um zum Beruf des Architekten

zu kommen, so ist es leicht, die Punkte zu sehen, in denen Wünsche und Wirklichkeit nicht miteinander übereinstimmen, aber nicht so einfach ist es, sich über gangbare Wege klar zu werden, um sie wirklich besser miteinander zur Deckung zu bringen.

Man hat die Frage unter den verschiedensten Gesichtspunkten behandelt: „Neuzeitlich“ wurde als nötige Forderung gegen „Altmodisch“ gestellt, oder „Künstlerisch“ gegen „Bürokratisch“, oder „Kunstgewerbeschule“ gegen „Hochschule“. Aber in keiner solchen Gegenüberstellung liegt schließlich wohl der eigentliche Kern des Problems. Wesentlich scheint mir zu sein, daß eine Lösung für die Hilfsfächer und für die eigentlichen Berufsfächer nach entgegengesetzter Richtung zu suchen ist: für die Hilfsfächer in einer immer festeren, auf ein knappes Bedürfnis zugeschnittenen Form, in der sie dem Studierenden geboten werden, und für die eigentlichen Berufsfächer gerade umgekehrt in einer elastischeren, dem persönlichen Wesen anschmiegsameren Art der erzieherischen Behandlung.

Ganz wird man den Forderungen, die in dieser Erkenntnis liegen, wohl erst gerecht werden, wenn man eine Methode der künstlerischen Erziehung findet, in der die wirkliche praktische Architektenarbeit am werdenden Bau eine entscheidende Rolle spielt. Es liegt auf der Hand, daß der lehrende Meister den Schüler ganz anders in die Lebensfragen seines Berufes einführen könnte, wenn er ihn statt am Entstehen einer fingierten Bauaufgabe am Entstehen einer wirklichen Bauaufgabe teilnehmen lassen könnte. Hierfür hat Theodor Fischer in einer Studie „Von deutscher Baukunst“ einen Vorschlag aufgebaut, der ernstester Beachtung wert ist. Seine Durchführung setzt aber so weitgreifende Umgestaltungen unseres ganzen öffentlichen Bauwesens voraus, daß es zu weit führen würde, den ganzen Gedankengang hier zu entwickeln. Er kommt zu einem Er-

gebnis, das die Erziehung des Architekten in drei Abschnitte zerlegt: eine Vorstufe, die nach ähnlichen Gesichtspunkten, wie sie im Vorstehenden erörtert sind, die Grundlagen des Berufes bewältigt, — eine Hauptstufe, die sich im Zeichensaal der Baustube des Meisters abspielt, wo die Einführung in das Entwerfen an wirklichen Bauaufgaben ausgeübt wird, — und endlich eine dritte Stufe, in der sich, wiederum nach ähnlichen Gesichtspunkten, wie sie im Vorstehenden verfolgt sind, die individuelle Ergänzung der Ausbildung des jungen Fachmanns durch diejenigen Hochschulfächer vollzieht, die er sich nunmehr mit lebendigerer Erkenntnis für ein seinem Wesen entsprechendes, vertieftes Studium auswählt.

So zeigen sich mannigfache Ausblicke auf fruchtbare Umgestaltungen im Hochschulstudium, und daß nicht nur der Lehrende, sondern auch der Lernende solche Wege vor sich sieht, kann nur förderlich sein, denn selbst auf diesen Gebieten, die scheinbar nur einseitig geordnet werden, kommt man in Wahrheit nur durch ein bewußtes Zusammenwirken von beiden zu einem Ziel.

Vom Entwerfen

Wenn man die alten Architektur-Schriftsteller zu Rate zieht, erscheint es verhältnismäßig einfach, sich über die Kunst des architektonischen Entwerfens zu unterrichten.

Die Elemente, aus denen man das Bauwerk zusammensetzt, werden von ihnen reinlich klassifiziert und tabellarisch in „Ordnungen“ gebracht, die sich nach einem bestimmten Zahlenkanon aufbauen. Das sind Vokabeln der architektonischen Sprache.

Die Methode der Verwendung und Gruppierung dieser Formen läßt sich als wiederkehrende gesetzmäßige Erscheinung festlegen. Das sind die Konjugationen und Deklinationen der einzelnen Vokabeln.

Und endlich werden bestimmte Typen architektonischer Gebilde beschrieben und als Vorbilder in Anordnung und Maß-Beziehungen vorgeführt. Das sind die Satzbildungen, die sich mit dem grammatischen Apparat ausführen lassen.

So hat man einen festgefügten sicheren Anhalt, um daran sprechen lernen zu können. Man bekommt eine Sammlung wohlerprobter, trefflicher Rezepte, auf die man sich sicher verlassen kann, wenn man die Ingredienzien zur Hand hat, die sie voraussetzen.

Will man heute das gleiche Thema behandeln, so versagt dieser Apparat. Festbestimmte Formen als Elemente architektonischen Ausdrucks kennen wir zwar auch, aber sie sind uns nicht mehr selbstverständlich kursierende Münze. Es sind historische Prägungen, die wir als Ausdruck bestimmter Zeitepochen kennen und schätzen. Eine ausgeprägte Formenwelt für unsere *eigenen* Tage, die wir lehrend in Kurs setzen könnten, gibt es nicht.

Was aber die Typen architektonischer Gebilde betrifft,

so besitzen wir solche heute zwar auch, aber, war es früher ein verhältnismäßig einfach umgrenzter Kreis, in dem eine Gestaltung der anderen deutlich verwandt war, so ist es heute ein kaum übersehbares Material von verschiedenartigstem Wesen geworden. Die Bauprobleme, die früher gemäß den einfachen Beziehungen, in denen sich die Welt bewegte, in einige wenige fundamentale Gruppen zerfielen, sind in buntester Mannigfaltigkeit entwickelt; die ganze verworrene Fülle unserer sozialen Beziehungen und Bedürfnisse spiegelt sich darin, Reifes steht neben Halbentfaltetem, und jedes einzelne dieser Probleme umfaßt heute in der Literatur einen eigenen Spezialband, wenn man sein Wesen deutlich zur Darstellung bringen will.

Wohl muß dem Entwerfenden unserer Tage dieses ganze Material in geeigneter Weise zur Verfügung stehen, aber es würde unmöglich sein, ihn von hier aus in das Wesen des Entwerfens *einführen* zu wollen, er würde in der Fülle der Erscheinungen hilflos stecken bleiben.

Nein, ebenso wie wir heute vielfach die lebende Sprache nicht mehr nach der Methode der Vokabeln und des Satzbaues zu lernen pflegen, sondern in ihr Wesen einzudringen versuchen, indem wir unter kundiger Führung einfach mit dem Sprechen beginnen — zuerst nur zuhören, wenn der Andere spricht, dann selbst zu stammeln anfangen und allmählich leise vom Tonfall unmerklich getragen und unterstützt in das fremde Sprachenreich eintauchen —, so versuchen wir, den jungen Architekten praktisch ins Entwerfen einzuführen, indem wir einfach an Hand irgend einer weise umrissenen Aufgabe mit dem Entwerfen beginnen.

Der Meister läßt Schritt für Schritt die Gestaltung vor den Augen des Schülers entstehen; wenn er ein guter Lehrer ist, so weiß er das so zu machen, daß der Schüler glaubt, selber zu gestalten. Er enthüllt ihm das Ziel, das er im eigenen Innern von Anbeginn vor Augen hat, nur ganz allmählich, läßt ihn die Stufen, die dazu führen, durch die Art,

wie er seine Schritte lenkt, eine nach der anderen selber finden und baut so das Gefühl für die Kunst des Entwerfens während der Arbeit unmerklich in seinem Schüler auf. So wird die Maschine gestaltenden Denkens praktisch in Gang gebracht. Die Aufgabe, an der es geschieht, ist etwas Willkürliches; die Grundsätze aber, die es dabei zu illustrieren gilt, sind etwas Festes.

Es kommt darauf an, die geheimnisvollen Mittel verstehen zu lernen, mit denen die Architektur wirkt; Mittel, die unwandelbare Bedeutung haben, und die man am leichtesten während des Entstehens einer Arbeit begreifen und erfassen kann.

* * *

Wenn wir von dem Sondergebiet der Erinnerungsmale absehen, ist die Aufgabe, die dem Architekten bei der Erfüllung irgendeines Bauprogramms gestellt wird, zunächst nichts anderes, als das Abgrenzen eines Stückes Luft gegen die Außenwelt, das heißt: das Schaffen eines Raumes. In der Regel handelt es sich dabei nicht nur um das Schaffen eines einzigen Raumes, sondern um ein mehr oder minder verwickeltes Gefüge zueinander gehöriger Räume.

Der erste Anlauf zur Erledigung dieser Aufgabe geschieht im Grundriß. Hier werden die Größenausmaße desjenigen Teiles des Raumes, der mit den menschlichen Bedürfnissen in unmittelbare körperliche Berührung tritt, nämlich seiner Grundflächen, festgelegt, und die Beziehungen verschiedener Räume untereinander werden geklärt. Die laienhaften Betrachter eines Architekturentwurfes bleiben im allgemeinen an diesem Vorstadium der Raumgestaltung geistig haften; sie wissen wohl, daß die Sache hier eigentlich nicht zu Ende ist, greifen auch ab und an hinüber in das Reich der weiteren, nämlich der kubischen Gestaltung des Raumes, aber die Form ihres Schauens birgt nicht diese Erweiterung der Betrachtungsart als etwas Selbstverständliches in sich.

Die erste Vorbedingung richtigen Entwerfens ist, nicht an diesem Vorstadium des Betrachtens geistig haften zu bleiben, vielmehr so weit zu kommen, daß die Form kubischer Vorstellungen die selbstverständliche Form der Grundrißbetrachtung wird.

Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß die architektonische Zeichnung ganz verschieden beurteilt werden muß, je nachdem, ob sie dem Laien dienen soll zur Verständlichmachung eines schöpferischen Gedankens, oder ob sie dem Fachmanne dienen soll zum Festhalten und zur geistigen Entwickelung seiner Absicht. Diese Unterscheidung kann auch dem Grundriß gegenüber deutlich in die Erscheinung treten. Dem Laien dient er erfahrungsgemäß nur zur Klärung der Zusammenhänge räumlicher Anordnungen, er sieht ihn als Fußbodenplan, und alles, was dienen kann, diesen Fußbodeneindruck klarer zu machen, steigert in der Regel seine Fähigkeit, in solchem Plan geistig spazieren zu gehen. Bei Wettbewerben, wo es darauf ankommt, die Phantasie von Laien und verhältnismäßig flüchtigen Betrachtern zur lebendigen Bewegung in dem gedachten Gebilde zu verlocken, ist es eine alte Erfahrung, daß es sich empfiehlt, den Fußboden zeichnerisch möglichst einprägsam auszubilden. Die Grundrißdarstellungen, wie sie in der „Ecole des beaux arts“ gelehrt werden und in weiten Kreisen Schule gemacht haben, sind berühmt geworden durch diese Kunst der suggestiven Fußboden-Darstellung. Sie sind ganz auf den äußeren Effekt von Wettbewerben zugeschnitten und lassen schon dadurch die akademische Leblosigkeit dieser Schulrichtung durchblicken.

Der schaffende Architekt darf, wenn man den Gegensatz schlagwortartig zusammenfassen will, einen Grundriß nicht als Fußboden-Plan sehen, er muß ihn im Gegensatz zum Laien sehen als Decken-Plan, als Projektion der Deckengestaltung.

Das bedeutet, genauer betrachtet, nichts anderes als: er muß ihn räumlich sehen, auch wenn er den Schnitt durch den Raum nicht dabei hat; denn die Gestaltung der Decke, oder richtiger gesagt, die Gestaltungs möglichkeit der Decke ist für das räumliche Gebilde die technische Vorbedingung und zugleich das ästhetisch Entscheidende. Auf dem Gebiete der monumentalen Architektur — man denke an die römischen und mittelalterlichen Sakral-Bauten — ist die Geschichte der Grundrißentwickelung nichts anderes, als eine Entwickelungsgeschichte der Fähigkeit massiver Deckengestaltung. Der seitliche Abschluß des Raumes gibt unbegrenzte Möglichkeiten. Käme es nur auf ihn an, so könnte der Grundriß zu beliebigen Formgebilden wuchern, aber der obere Abschluß zwingt ihn in ganz bestimmte eng umrissene Bahnen. Die Grundform, die sich für die Möglichkeit einer Deckengestaltung technisch ergibt, ergibt zugleich die Grenze und das Bildungsgesetz des Grundrisses. Reicht diese Grundform für das Bedürfnis, dem der Raum dienen soll, an Grundfläche nicht aus, so bedarf es der Kombination verschiedener Grundformen der Deckenbildung, die sich entweder aneinander reihen, oder die einander durchdringen. Aus dieser Notwendigkeit entstehen die Grundrisse der verschiedenen Raumsysteme, wie sie vor allem dem Gewölbe- und Kuppelbau zugrunde liegen. Nicht aus dem Grundriß entsteht die Decke, sondern aus der Decke entsteht der Grundriß.

Das ist eine Form der Betrachtung des Grundrisses, die dem Laien, und die vielfach auch dem Kunsthistoriker nicht geläufig ist. Sie ist Vorbedingung für den Prozeß des Schaffens, der sich in einer Grundrißgestaltung abspielt. Bei einfach bürgerlichen Räumen, deren Decken einen natürlichen geraden Abschluß ohne weiteres voraussetzen lassen, tritt das nicht deutlich hervor. Sobald der Raum aber die Rolle eines architektonischen Kunstwerkes zu spielen berufen ist, wird es ausschlaggebend.

Diese Art des Betrachtens eines Grundrisses ließe sich auch als ein Betrachten des darin angedeuteten Raumes in der Richtung von oben nach unten, im Gegensatz zu einem Betrachten von unten nach oben, bezeichnen. Bei der zweiten Form des Betrachtens ist die Versuchung sehr groß, unten hängen zu bleiben und gar nicht bis nach oben durchzudringen; die entsprechende Gefahr ist bei der ersten Form ausgeschlossen: in der Luft wird unser Gefühl niemals hängen bleiben; es kommt ganz von selber immer wieder auf sichere Füße und damit in die zweite Vorstellungswelt herein, die im Gegensatz zum Räumlichen das Flächenhafte betont. Deshalb kann man dem Architekten dies Betrachten eines im Grundriß gegebenen Raumes von oben nach unten dringend empfehlen.

Ebenso aber, wie wir die im Grundriß angedeuteten Flächen der einzelnen Räume im Sinne der Decke, also des oberen Abschlusses, zu sehen uns gewöhnen müssen, ebenso gilt es nun, auch den Grundriß als Ganzes, also das gesamte Gefüge der Räume unablässig im Sinne seiner „Decke", nämlich seines oberen Abschlusses, im Auge zu behalten. Wenn der Fachmann mit der Gesamtform eines Grundrisses schaffend hantiert, darf ihn die Vorstellung eines D a c h e s niemals verlassen.

Das ist eine primitive, aber handgreifliche Form für die Forderung: er muß stets dreidimensional, und nicht etwa zuerst zweidimensional und später in einem anderen Abschnitt des Gestaltens auch einmal dreidimensional denken. Nein, das Zwei- und Drei-Dimensionale darf sich nicht von einander trennen.

Jeder, der in der Praxis steht, wird erlebt haben, daß der intelligente Bauherr sein Bedürfnis selbst in die Form eines Grundrisses hereinzubringen pflegt; auch wenn er es äußerlich nicht zum Ausdruck kommen läßt, glaubt er meist, diese Seite der Sache eigentlich schon erledigt zu haben. Und in der Tat, eine Fülle notwendiger und ver-

nünftiger Beziehungen ist in der liebevoll durchdachten Planung meistens eingearbeitet. Gewöhnlich sieht der Fachmann auf den ersten Blick, daß er das, was so entstanden ist, kubisch gar nicht einwandfrei zu entwickeln vermag, und es entsteht ein dem Bauherrn zunächst meist unverständliches Ringen zwischen Fachmann und Laien um das Dach, das der Laie nicht mitgesehen hat.

Dieses Ringen, das sich hier zwischen zwei verschiedenen Personen abspielt, muß sich beim Entwerfen, ehe eine Sache reif geworden ist, zunächst schon in der einen Person des Gestaltenden abgespielt haben. Zwei Interessen wirken wohl bei jedem Bau ihrer Natur nach gegeneinander: das praktische Bedürfnis, das zunächst die Raumreihungen bestimmt, ohne daß deren Gesetze mit technischen Gesetzen in Zusammenhang stehen, — und das technische Bedürfnis, das seine Gesetze aus den kubischen Absichten erhält, die verfolgt werden.

Erst der Ausgleich zwischen diesen beiden verschiedenen Gesichtspunkten führt zu dem, was man einen baulichen Organismus zu nennen vermag.

Wenn wir diesen komplizierten Prozeß damit andeuten, daß wir sagen: beim Schaffen muß man im Baugrundriß stets das Dach, im Raumgrundriß stets die Decke sehen lernen, so ist das nicht nur für den Prozeß des Entstehens bei einem Architekturwerk maßgebend, sondern schließlich auch beim fachmännischen Anschauen des bereits Entstandenen. Dem Fachmanne wird ein Grundriß erst dann ganz befriedigend erscheinen, wenn er ihm unwillkürlich die Form eines „Daches", im weitesten Sinne gesprochen, nämlich die Form einer kubischen Lösung der Massen suggeriert, und diese Umkehrung des Gesichtspunktes vom Entstehen zum kritischen Betrachten löst uns die bisher unbeantwortete Frage, zu welchem Endziel diese Vorstellung des Daches während des Schaffens so notwendig erscheint.

Worauf es ankommt, ist nicht etwa die bloße technische

Ausführbarkeit eines beliebigen Daches, sondern das Endziel ist eine möglichste Klarheit der Dachform, oder, umfassender gesagt, eine möglichste Klarheit der kubischen Formen, denn das eine bedingt das andere.

Das Ziel, das beim Grundrißgestalten nicht aus den Augen verloren werden darf, ist also: für das Bedürfnis eine möglichst klare Grundform zu finden.

Je einfacher eine Grundform ist, desto unanfechtbarer pflegt ihre Klarheit zu sein. Man könnte deshalb geneigt sein, von einer möglichst einfachen Grundform zu sprechen, — aber das Wesentliche dieses Grundsatzes würde damit doch nicht ganz getroffen. Es gibt auch komplizierte Grundformen, die völlig klar sind, und sie liegen durchaus mit in der Linie des grundsätzlich Erstrebenswerten.

Es kommt nicht darauf an, sich eine möglichst einfache Form als Ziel vorzustellen und nun die komplizierte Forderung künstlich hereinzuzwängen, sondern es kommt darauf an, von der allen Forderungen Rechnung tragenden Lösung allmählich jede Zufälligkeit abzustreifen. Willkür auf Willkür muß in strenger Abklärung fallen, und so muß schließlich das Notwendige, das gleichsam Unabänderliche als Kern übrig bleiben. So herum muß man zum Ziele kommen, nicht etwa umgekehrt.

* * *

Über diesen ersten Grundsatz der klaren Grundform wird wohl jeder, der über die Theorie des Entwerfens spricht, der gleichen Ansicht sein. Die Art seiner Durchführung gibt erst den Anlaß zu Fragen, die zu den schwierigeren Problemen architektonischen Gestaltens führen.

Wenn wir die räumliche Bewältigung eines bestimmten baulichen Programmes in diesen ersten Zustand einer klaren Masse gebracht haben, ist damit zunächst etwas getan, dessen besondere künstlerische Absichten noch ungeklärt sind. Wir haben damit lediglich ein Gebilde geschaffen,

das den Forderungen der Zweckmäßigkeit des Gebrauchs und der Zweckmäßigkeit in Bezug auf rationelle technische Herstellung genügt. Damit sind aber die Anforderungen an ein Bauwerk nicht erschöpft. Wir haben schon früher ausgeführt, daß der Begriff des Zweckes, dem es zu dienen hat, sich nicht mit den Forderungen der praktischen Zwecke erledigt; daneben treten Forderungen ganz anderer Art. Jedes Bauwerk hat zum mindesten neben seinem praktischen den ganz allgemeinen Zweck, wohlgefällig zu wirken; oft aber tritt dazu der genauer umrissene Wunsch, in einem ganz bestimmt vorgezeichneten Charakter zu wirken. Mag beispielsweise ein Baugebilde zunächst einfach zu dem Zwecke entstehen, den Altar, den man einer Gottheit geweiht hat, schützend durch vier Wände und ein Dach zu bergen, so wird doch gleich darauf der Wunsch erwachen, daß der Raum, durch den dieses geschieht, etwas erkennen läßt von der Würde der Gottheit, in deren Dienst man ihn braucht; oder es entsteht der Wunsch, daß die Halle, die man gebaut hat, um ungestört Gericht halten zu können, etwas ausdrückt von der Gewalt des Gesetzes, für dessen Erfüllung sie den Raum abgibt, — oder es handelt sich darum, daß das Haus, das man aufführt, um sicher und geschützt zu wohnen, etwas widerspiegelt von der Kraft des Stammes, den es umschließt. Kurz, neben die praktischen Anforderungen treten unmeßbare andere. Sie sind in erweitertem Sinne ebenfalls „Zweckerfordernisse" des Bauwerks, weil dieses außer praktischen auch ethischen Zwecken dienen soll. Die Baukunst ist eben nicht nur Erfüllerin praktischer Bedürfnisse, sondern daneben die konkrete Gestalterin unserer ethischen Begriffe. Für die Begriffe der Religion, der Staatsgewalt, der Familie, — um nur die drei Grundpfeiler sozialer Kultur zu nennen, — muß sie den sichtbaren Ausdruck finden, denn diese Begriffe verkörpern sich sichtbar einzig in Bauten: im Tempel, in der Gerichts-Basilika, im Wohnhaus.

Wir sehen also deutlich, weshalb die Architektur nicht stehen bleiben kann bei dem noch so gut durchgebildeten Zweckorganismus, wie ihn vergleichbar ähnlich ja auch die höchste Intelligenz im Tierleben hervorruft. Eine große, ideale Aufgabe tut sich vor ihr auf: die Aufgabe des Charakterisierens von etwas Begrifflichem.

Wodurch erreicht es nun der Architekt, aus dem Gebilde von vier Wänden mit einem Dach, also dem Grundbegriffe „Haus", zum Begriff „Tempel" zu kommen? Wodurch wird uns Architektur zum Symbol für „Religion" oder für „Staat"?

Wohl wissen wir aus Erfahrung, daß Werke der Baukunst allerlei starke Empfindungen in uns zum Klingen bringen können, aber worin diese Macht begründet liegt, bleibt in den meisten Fällen dunkel.

Wollte man die Begriffe umschreibende Sprache der Architektur suchen in dem, was die Mehrzahl der Beschauer an einem Bauwerk besonders zu beachten pflegt, so würde man in erster Linie die dekorativen Zutaten nennen, die an ihm entfaltet sind. In ihnen glauben zahlreiche Menschen das Mittel zu haben, um den ideellen Zweck zu charakterisieren, dem ein Bauwerk gewidmet ist. Sie sehen ein Gebäude, das trägt in seiner schmückenden Plastik etwa die Symbole oder Allegorien von Rechtssprechung und Gesetz, dadurch scheint es charakterisiert als Gerichtsgebäude; oder aber es trägt Symbole von Musik und Kunst, dadurch scheint es charakterisiert als Konzerthaus oder als Museum. Diese Form des Charakterisierens ist am leichtesten zu verstehen und abzulesen. Sie nimmt vielfach das Interesse des laienhaften Beschauers fast ausschließlich in Anspruch, der sich an diesen dekorativen Gebilden freut oder ärgert und aus ihnen sein Urteil über den ganzen Bau bestimmen läßt. Und doch ist dieses die unwichtigste und äußerlichste Möglichkeit des Charakterisierens, die der Architektur gegeben ist, — eine Art, die, wenigstens soweit der symbolische Inhalt der Dekoration in Betracht kommt, das tiefste Wesen

ihrer Kunst gar nicht berührt. Denn solch eine bedeutungsvolle Skulptur an einem Bau ist ja schließlich als Charakterisierungsmittel nicht viel anderes, als eine Inschrift, gleichsam eine Inschrift in Rebusform, und wenn die Architektur nur auf diese Art des inneren Ausdrucks angewiesen wäre, so hätte sie es nicht viel weiter gebracht, als die alte Shakespeare-Bühne, die den gleichen Raum durch eine Plakat-Inschrift bald zum Festsaal, bald zur Totengruft stempelte.

Nein, so wirkungsvoll und für das Betrachten wertvoll diese dekorativen Zutaten, wenn sie von Künstlerhand gebildet sind, auch sein mögen, — unter den Charakterisierungsmitteln der Baukunst spielen sie ihrer inneren Bedeutung nach die letzte Rolle, und die Architektur wäre keine Kunst, wenn sie nicht auch ohne Zuhilfenahme solcher illustrierenden Mittel charakterisieren und individualisieren könnte.

Der Grund, weshalb die Mittel, mit denen sie das in Wahrheit tut, nicht so ohne weiteres jedem flüchtigen Blicke zutage liegen, beruht wohl darin, weil es ein Teil ihres Wesens ist, daß sie dem Beschauer nicht zum Bewußtsein kommen dürfen, wenn sie nicht ihre Kraft verlieren sollen. Es sind eben Mittel, die sich nicht wie eine plastische Darstellung an die Erkenntnis wenden, sondern die sich wenden an die unkontrollierbare Welt der Stimmungen: ein Bauwerk vermag in der Hand des Künstlers durch die Anordnung abstrakter Massen bestimmte Stimmungen zu erzeugen. Im allgemeinen wird der Mensch sich vielleicht nur in stark ausgeprägten Fällen dieser Macht der Architektur völlig bewußt. Es wird wenige geben, die nicht in Ägypten vor den Ruinen des Tempels in Karnak etwas empfunden haben von unheimlicher majestätischer Gewalt, oder die nicht im Pantheon zu Rom etwas empfunden haben von ruhigem, wunschlosem Frieden, oder im Dom zu Straßburg die Weihe einer erhabenen, mystischen Sehnsucht, oder vor dem Grabmal des Theoderich in Ravenna einen Hauch von melancho-

lischem Ernst, oder im Zwinger zu Dresden ein Gefühl von prickelnder Heiterkeit.

Unheimliche Gewalt, wunschloser Frieden, erhabene Sehnsucht, melancholischer Ernst, prickelnde Heiterkeit, — alle diese Stimmungen vermag also die Architektur zu charakterisieren, und zwar indem sie im Beschauer durch das Bauwerk ausgelöst werden. In solchen Fällen stärkster, nach einer Seite hin konzentrierter Steigerung kommt uns das voll zum Bewußtsein, es werden Empfindungsschattierungen in uns wach, die zwischen Wuchtig-Bedrückendem und Frei-Erhebendem, zwischen Melancholischem und Lustigem, zwischen Majestätischem und Graziösem, zwischen Rein-Abgeklärtem und Mystisch-Beunruhigendem in irgend einer Zwischenstufe erzittern. Aber auch wo wir uns dessen nicht mit solcher Deutlichkeit bewußt werden, spielt, ohne daß wir es merken, bei einem Architektureindruck, sofern er aus künstlerischem Sinn geboren ist, der leise Hall einer Empfindung herein, die irgendwo zwischen den soeben angedeuteten Gegensätzen liegt.

Und hierin besteht wohl die hauptsächlichste Ausdruckskraft der Architektur. Wenn wir aber nach den Mitteln fragen, mit denen sie diese Wirkungen hervorruft, so finden wir, daß es die nämlichen sind, mit denen die Musik gleichartige Empfindungen in uns zu erwecken vermag. Auch bei ihr liegen die Grenzen dessen, was sie charakterisieren kann, zwischen Ernst und Lust, zwischen Wucht und Grazie, zwischen Friede und Sehnsucht: es ist das gleiche Repertoire der Ausdrucksmöglichkeiten. Erzeugt aber werden diese Empfindungen durch rhythmische Mittel. Genau so ist es in der Architektur; wie in der Musik der Rhythmus der Schwingungen von Tonwellen durch das Medium des Ohres in uns Empfindungen weckt, vermittelt die Architektur durch das Medium des Auges die gleichen Empfindungen in dem Rhythmus steinerner Gefüge.

Der Rhythmus der Massen, der Rhythmus der Flächen,

der Rhythmus der Linien löst, je nach der Art, wie der Künstler sie abgewogen hat, durch Gleichklang oder Gegensatz jene Empfindungen in uns aus, die für den höheren Zweck, dem das Bauwerk dienen soll, charakteristisch sind. Und so charakterisiert der Künstler, wenn er baut, indirekt: den Begriff „Gesetz“ oder „Tod“ oder „Kunst“ kann er zwar nicht unmittelbar darstellen, wie die anderen bildenden Künste das tun, aber er kann die Empfindungswirkung zum Ausdruck bringen, die von dem Begriff „Gesetz“, oder „Tod“, oder „Kunst“ im Menschen anklingt.

Wir sehen also, das erste und hauptsächlichste künstlerische Mittel, mit dem die Architektur zu wirken vermag, ist jenes Mittel, mit dem alle Kunst überhaupt wirkt: omnis ars musica.

Das ist die einfache Weisheit, aus deren innerstem Verstehen und Verstehenkönnen das eigentliche Verständnis oder Nichtverständnis von Musik und von Architektur hervorgeht.

Omnis ars musica; aus dem Trieb nach Rhythmus entspringt der früheste Keim jedweder Kunst; in Töne übersetzt führt dieser Trieb zum ersten Gesang, in Bewegung übersetzt zum ersten Tanz, in Linien übersetzt zum ersten Ornament, in Massen übersetzt zum ersten Bauwerk, das vom reinen Nützlichkeitsbau herüberleitet zum Bau als Kunstwerk.

* * *

Wenn wir uns so das Wesen gewisser Grundelemente baulicher Wirkungen vergegenwärtigt haben, entsteht daraus erst die eigentliche für den Entwerfenden wichtige Frage, welche Möglichkeiten ihm nun beim Bauen zur Verfügung stehen, um für das Auge rhythmische Wirkungen zum Ausdruck zu bringen.

Wir haben es uns in anderem Zusammenhange schon früher klargemacht, daß es die Verhältnisse der architek-

tonischen Teile zueinander sind, durch welche diese Wirkungen erzeugt werden. Die Verhältnisse der Massen, die Verhältnisse der Flächen, die Verhältnisse der Formen können Träger der rhythmischen Wirkungen werden.

Wenn wir also als Anfang alles entwerferischen Schaffens bezeichneten, aus der räumlichen Lösung des Programmbedürfnisses ein klares organisches Gebilde zu entwickeln, so sehen wir jetzt, daß die Aufgabe damit noch nicht voll umrissen ist. Es gilt zugleich, bei diesem Vorgang noch ein anderes Ziel zu erreichen, nämlich das Ziel, der so gewonnenen Masse bestimmte Verhältnisse zu geben.

Die Wirkung dieser Verhältnisse kann in der Masse selber liegen, in Proportionen ihrer Abmessungen, oder in ihrem Umriß. Meist aber tritt dabei noch etwas anderes, Wichtiges hinzu.

Ein Bau wirkt fast nie als völlig losgelöste, nur auf sich gestellte Erscheinung. Steht er von anderen Bauwerken umgeben in einer Straße oder auf einem Platz, dann ist die Wirkung seiner eigenen Verhältnisse bedingt durch die Verhältnisse seiner Umgebung. Zu diesen tritt er in Gleichklang oder in Gegensatz. Durch die Art, wie das geschieht, wirkt er gewaltig oder zierlich, schlank oder schwer, despotisch oder bescheiden.

Noch stärker spielt diese Bedingtheit durch die Umgebung mit, wenn sich der Bau den Linien einer Landschaft einfügt; dann ist die ästhetische Wirkung, die in dem Verhältnis seiner Massen begründet liegt, noch weniger etwas Absolutes, sondern sie bestimmt sich erst durch die Wesenszüge der natürlichen Umgebung. Wer aus dem gleichen Programm die gleiche Masse entwickeln würde, ganz unabhängig davon, ob das Bauwerk einsam in flachem Lande liegt oder sich in die Silhouette eines Bergvorsprungs einfügt, der würde wenig Verständnis haben für die Dinge, von denen wir sprechen. Klein wird groß, und groß wird klein, schwer wird leicht, und leicht wird schwer, je nachdem,

in welche Landschaftslinien und in welchen Landschaftsmaßstab es sich einfügt. Die allererste künstlerische Forderung beim Schaffen ist, bei der Gestaltung der Verhältnisse der Massen für diese Bedürfnisse der Umgebung mit feinem Sinn das Richtige zu treffen. Entsprechend dem Ziel, das man in dieser Beziehung verfolgen muß, wird man sie zusammenhalten oder gliedern, wird man sie lagern oder ragen lassen.

Man sieht, es genügt nicht, aus dem Bedürfnis die einfachsten Lösungsformen zu entwickeln. Es kann unter Umständen nötig sein, statt ihrer die Massen sinnreich zu zerlegen, um ihren Maßstab zu verkleinern, oder sie in staffelförmiger Steigerung aufzubauen, um den Linien der Umgebung gerecht zu werden.

Man kann kein Bauwerk beurteilen, wenn man es für sich allein abgebildet sieht; Wert oder Unwert ergibt sich erst in der Natur. Das bedeutet andersherum betrachtet: es kann niemals geschaffen werden als Einzelorganismus, sondern nur als Teil des großen Organismus, in den es sich zufällig einfügt.

Dieses Massengebilde, entstanden aus Zweckforderung und aus Bauplatz, ist der Keim einer baulichen Schöpfung, in ihm liegt das Entscheidende der künstlerischen Wirkung des Werks. Was wir im Dämmer des Abends oder bei Mondscheinbeleuchtung von einem Bau wahrnehmen, wo alle Einzelheiten der Durchbildung verschwinden, wo nur noch der Rhythmus der Massen wirkt, der sich als Silhouette kundgibt, und wo daneben nur wie in leisem Ahnen das gegliederte Leben der Wand durchschimmert, das enthüllt sein eigentliches Wesen.

* * *

Mit diesem Teil des entstehenden Werkes hat sich der Entwerfende zunächst ausschließlich zu beschäftigen. Keine interessante Liebhaberei, kein „Motiv“ darf ihn von diesem

Thema auf Nebenwege locken. Erst wenn dieser Teil ausgereift ist, kommt die Frage der weiteren Durchführung einer Charakterisierungsabsicht. Sie setzt ein in der Gestaltung der Flächen, in die jede Masse, im einzelnen betrachtet, zerfällt. Diese Flächen werden durch die Art ihrer Gliederung die weiteren Träger einer rhythmischen Wirkung.

Für diese Gliederung kommen mannigfache Mittel in Betracht; das wirkungsvollste aber braucht der Architekt nicht erst künstlich heranzuziehen, es ergibt sich unmittelbar aus dem Bedürfnis, die zusammenhängenden Massen der Wand durch Lichtöffnungen zu durchbrechen. Jede solche Öffnung gliedert die Wand, und zwar in zwiefachem Sinne: sie ergibt eine Wirkung, die sich für unser Auge einerseits in Linien ausspricht, nämlich den Linien, mit denen die Öffnung begrenzt ist, — sie können gerade oder gebogen in mannigfachsten Variationen gegeneinander spielen, — andererseits kommt diese Öffnung in der Wand zugleich als getönte Fläche zum Ausdruck, weil die dunkleren Flächen des Loches als Farbenflecken wirken und als solche in Gegensatz treten zur helleren Fläche der geschlossenen Wand. Beides sind Mittel, um damit rhythmische Wirkungen zu erzeugen.

Die Gruppierung dieser Öffnungen, die Proportionierung ihrer Flächen, die Linienbegrenzung des Loches, das sind die Grundlagen für die Ausdruckssprache der Wand; durch sie wird die Fläche in bestimmte Verhältnisse zerlegt, die in horizontalen und vertikalen Elementen zur Geltung kommen, und deren Wirkung durch weitere zusammenfassende horizontale und vertikale Linienzüge zu bestimmter Absicht unterstrichen werden kann.

Mit diesen Mitteln, die letzten Endes auf dem Verhältnis von Horizontal und Vertikal beruhen, lassen sich Wirkungen erreichen, die sich beim feinfühligen Beschauer neben den rhythmischen auch in dynamische Empfindungswerte umsetzen.

Die neuere Psychologie hat sehr interessante Versuche darüber angestellt, wie und warum sich für uns mit Linienzügen und Linienverhältnissen Empfindungseindrücke verbinden, und sie stellt dabei fest, daß die psychischen Momente auf physische Vorgänge zurückgehen, die sich in uns beim Akt des Schauens abspielen.

Der grundlegende Unterschied alles geometrisch Gebundenen, der Richtungsunterschied von horizontal und vertikal ist für uns nicht nur etwas formal Unterschiedliches, sondern es verbindet sich damit zugleich ein Empfindungsunterschied. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß bei der Teilung einer Fläche vertikale Linien, oder richtiger gesagt, das Vorwiegen vertikaler Linien in uns den Eindruck größerer Energie hervorruft, als das Vorwiegen horizontaler Linien. Im Verhältnis beider Erscheinungen zueinander verbinden wir mit „horizontal" das Gefühl der Ruhe, mit „vertikal" das Gefühl der Energie. Hat das nur individuelle Gründe, oder liegt in dieser auffallende Tatsache etwas Gesetzmäßiges verborgen?

Wenn wir eine Linie wahrnehmen, so beruht diese Wahrnehmung darauf, daß wir sie mit unserem Auge abtasten. Unser Auge macht eine Bewegung, die dem Lauf der Linie Punkt für Punkt folgt. Diese Bewegung, die wir also selber in uns machen, verlegen wir in die unbelebte Erscheinung. Solch ein Abtasten vollzieht sich nun bei einer vertikalen Linie schneller, als bei einer gleich langen horizontalen, weil ein einziger, geschwind und bequem arbeitender Muskel unser Auge von unten nach oben bewegt, während ein viel komplizierteres und mühsamer wirkendes System von Muskeln seitlich eingreift, um unser Auge von rechts nach links in der Horizontallinie zu bewegen. In Wahrheit ist also der Wirkungsunterschied von horizontal und vertikal der Unterschied von „schnell" und „langsam", und dieser Unterschied setzt sich dann bei dem Menschen, der ihn durchmacht, in den Empfindungsunterschied von Energie und Ruhe um.

Der Mensch macht in einer eigentümlichen Umdrehung von Ursache und Wirkung das, was in ihm vorgeht, zu einem Vorgang in der Materie. Er „fühlt sich in die Materie ein“, wie die ästhetischen Fachleute sagen, und diese eigentümliche Einfühlung unseres Ichs in die Dinge der Außenwelt liegt aller ästhetischen Wirkung, die vom Unbelebten ausgeht, in letzter Linie zugrunde. Wir vermenschlichen in unserer Vorstellung die starre Materie; was uns aus ihr Empfindungen weckend zurückstrahlt, sind wir selber.

Und weil wir so unser Fühlen unbewußt in die Dinge der Außenwelt verlegen, kommt es, daß das Spiel architektonischer Linien uns nicht ein lebloses formales geometrisches Muster bleibt, sondern zu einem Spiel von Kräften wird. Wir sehen, neben die rhythmische Belebung, von der wir ausgingen, tritt als zweites mächtiges Element die dynamische Belebung der Massen, und es können die gleichen Mittel sein, mit denen beides erzielt wird. Das Gefüge von Horizontalen und Vertikalen, die in bestimmten Verhältnissen ineinandergreifen, oder gegeneinander wirken, zusammenfassen oder trennen, wird ein lebendiger Vorgang, der unser Inneres durch das Wechselspiel von Energie und Ruhe, von „schnell“ und „langsam“ gleichsam in einen metrischen Fluß bringt. Zugleich mit den dynamischen werden rhythmische Bewegungen in uns geweckt, die sich, wie alles Rhythmische, in Stimmungen umzusetzen vermögen.

Auf dem Ausnützen der Charakterisierungsmöglichkeiten, die in diesen Grundelementen jedes baulichen Gebildes, der Massengestaltung und der Flächenteilung, liegen, beruhen die hauptsächlichsten Wirkungen, die dem gestaltenden Architekten als Kunstmittel gegeben sind. Und es gibt viele Bauaufgaben, die sich mit dem Aufgebot dieser Mittel voll ausschöpfen lassen.

* * *

Die Sprache künstlerischen Ausdrucks aber, die wir damit andeuten, läßt sich nun noch um eine weitere grundsätzliche Stufe steigern und vermannigfachen.

Bisher haben wir nur vom Gliedern einer Fläche im Sinne ihrer Teilung gesprochen. Zu dieser zweidimensionalen Form der Durchbildung kann nun eine weitere Entwickelung treten, die sich in der dritten Dimension, nämlich im Relief der Fläche, abspielt. Wir müssen uns erinnern, daß die „Fläche“, von der wir sprechen, nicht im geometrischen Sinne des Wortes gemeint ist, sondern daß sie aus Masse besteht; diese Masse kann in Bewegung geraten und sich an entscheidenden Stellen zu Formen kristallisieren.

Mit einem Worte, das ganze Gerüst baulicher Elemente, von dem wir bisher gesprochen haben, kann sich in seiner Ausdruckskraft noch weiter entwickeln; was bisher nur als neutrale Masse da war, kann zu individueller Belebung gebracht werden, was bisher nur angedeutet wurde, kann unterstrichen werden, was bisher in karger Schlichtheit sich äußerte, kann zu Fülle und Reichtum gebracht werden dadurch, daß die Masse sich belebt zur F o r m.

Bereicherndes Betonen und verfeinertes Individualisieren durch das Wecken eines Spiels von Kräften, das sind die Gesichtspunkte, aus denen heraus der Entwerfende zur Bauform kommen kann; eine dieser Notwendigkeiten muß sie gleichsam aus innerem Zwang gebären.

Die landläufige Auffassung von der Rolle, welche die Bauformen in der Architektur spielen, pflegt eine wesentlich andere zu sein. Man begegnet der Vorstellung, daß das architektonische Schaffen eigentlich eine Art „Verwenden von Bauformen“ sei; diese Formen stehen zur Verfügung in verschiedenen „Sortimenten“ geordnet, und der Architekt holt sie hervor und macht damit einen Bau. In der geschmackvollen und geschickten Art ihrer garnierenden Verwendung sieht man das, was am baulichen Schaffen als Kunst anzusprechen ist, und in der Entfaltung solcher Formen vermutet

man auch die Wirkung begründet, die vom Kunstwerk ausgeht.

So primitiv diese Auffassung des Wesens baulichen Schaffens sein mag, sie ist nicht ungewöhnlich, und das ist vielleicht nicht zu verwundern, gibt es doch sogar Fachleute, deren Tun darauf deutet, daß sie ihren Beruf etwa in diesem Sinne auffassen.

Wir sehen dem gegenüber an unserem ganzen Gedankengange, daß Bauformen gar kein unbedingtes Erfordernis architektonischen Gestaltens sind, sondern nur einen Grad bedeuten, bis zu dem das architektonische Gestalten durchgebildet werden kann. Die Entscheidung darüber, wie weit das Architekturwerk im Einzelfalle in dieser Staffel der Durchbildungsmöglichkeiten gebracht werden muß, ist eine künstlerische Taktfrage. Höchste Monumentalität fordert in dieser Beziehung nichts anderes, als restlose K o n s e q u e n z: entweder völliger Verzicht auf Formendurchbildung wie in der Pyramide, oder volle Durchbildung in Einzelformen, wie im griechischen Tempel. Zwischen diesen beiden Polen höchster Monumentalität liegen zahlreiche Zwischenstufen mehr oder minder weit getriebener Einzelbelebung.

Ästhetisch betrachtet, können wir die Bauform auffassen als eine Weiterführung jener einfühlenden Belebung der Materie, die der Mensch beim Schauen aus sich ausstrahlt. Wird ihm die Linie bereits zum Träger einer Bewegung bergenden Kraft, so liegt es auf der Hand, daß man den Keim, der in dieser fundamentalen Tatsache liegt, bewußt zur Verstärkung künstlerischer Absichten weiterzupflegen vermag.

Ich kann, um diese Kraft spielen zu lassen, in einer neutralen Fläche Linien erzeugen, und ich kann ferner die erzeugten Linien durch die Art, wie ich sie aus primitiven Formen zu einprägsameren Formen umgestalte, die Kräfteeindrücke, die sie vermitteln, verstärken und nach bestimmter Richtung individualisieren, beidemale sind es die dynami-

schen Werte, die in der Masse des Bauwerks unsichtbar schlummern, die neben den rhythmischen Werten geweckt werden.

Um den ersten Fall handelt es sich, wenn ich eine glatte, geschlossene Wand architektonisch gliedere. Die gesamte Fläche ist Träger der darauf ruhenden Last von Gesims und Dach. Diese Funktion trauen wir ihr auch ohne weiteres zu, aber die Kräfte, die sie ausüben, sind latent in der neutralen Fläche gebunden; wir sehen sie nicht, sie sind nicht zum Ausdruck gebracht, weil unser belebendes Gefühl keinen Punkt findet, an dem es anzusetzen vermag. Sowie wir die Fläche vertikal gliedern, lösen wir diese latenten Kräfte los aus ihrer Gebundenheit; wir konzentrieren sie gleichsam auf die entstehenden Vertikalen, an die unser Gefühl belebend anknüpfen kann; was früher die ganze Fläche leistete, leisten jetzt scheinbar die vertikalen Betonungen. Die unsichtbar verteilte Kraft ist für unser Gefühl sichtbar geworden. Hatten wir früher nur den bestimmten Eindruck ruhender Kräfte, der durch horizontale Teilung noch verstärkt werden kann, so haben wir jetzt den Eindruck strebender, aktiver Kräfte, der beim Auffassen von Vertikalen in uns erzeugt wird. Aus einem passiven Zustand ist ein aktiver geworden. So vermögen wir das ruhend Gebundene zu entfesseln, indem wir durch Bauformen ein Spiel der Kräfte wecken, das die dynamischen Funktionen symbolisiert, die von dem betreffenden Teil eines Bauwerks geleistet werden.

Bauformen sind demnach Symbole von Kraftfunktionen der Masse, Symbole für die Funktionen von Tragen, Stützen, Lasten, Ausklingen, Endigen, Ragen, Decken. Diese Symbole können eine mehr oder minder einprägsame Sprache reden, je nach der Art, wie sie im einzelnen durchgebildet sind. Die verschiedenartige Ausbildung der Bauformen beruht auf den verschiedenen, mehr oder minder bewußten Versuchen, die Sprache des Symbols abzutönen. Was das Sym-

bol zu sagen hat, kann es wuchtig oder anmutig, elegant oder rauh, knapp oder weitschweifig zum Ausdruck bringen.

So kann die Bauform nicht nur etwas Unbetontes stärker betonen, sondern sie kann auch durch die Art, wie sie das tut, individualisieren, und damit eröffnet sich ein weites Reich künstlerischer Möglichkeiten.

Verfolgen wir das an einem einfachen Beispiel: Wir sehen vor uns die freistehende Stütze einer offenen Tempelvorhalle in ihrer einfachsten Form: einen zylindrischen Schaft; er trägt den horizontalen Gesimsblock, der verschiedene solcher Schäfte verbindet und das Auflager bietet für das daraufliegende Dach. Dieser zylindrische Schaft leistet, technisch betrachtet, alles, was man von der Stütze verlangen kann; von diesem Gesichtspunkte aus ist kein Bedürfnis vorhanden, etwas an ihm zu verändern. Ästhetisch betrachtet, kann seine Leistungsfähigkeit innerhalb des gleichen Materialaufwandes bedeutsam gesteigert werden; es besteht ein starkes Bedürfnis, ihn zu verändern. Zunächst kann die aufwärts wirkende Kraft des Schaftes stärker betont werden: durch Kannelierung können wir auf seiner neutralen Oberfläche Vertikale erzeugen, in jeder dieser Vertikalen empfinden wir die aufwärts strebende Richtung; der Schaft wird in erhöhtem Maße für unser Gefühl ein Bündel aktiver Kräfte. Nun soll aber in unserem Falle die Kraft, die in solchem Schafte steckt, nicht bloß aufwärts gerichtet werden, sie soll eine von oben kommende Kraft tragend aufnehmen. Daß dieses geschieht, sehen wir nun zwar aus der einfachen Tatsache, daß der Bau steht und nicht zusammenfällt, aber das Miterleben der Kräftefunktionen, die sich hierbei abspielen, dieses Miterleben, das den ästhetischen Eindruck ausmacht, das tritt erst ein, wenn wir die wirkenden Kräfte sich wirklich betätigen sehen; richtiger gesagt, wenn wir glauben können, es zu sehen, denn in Wahrheit ist in der starren Materie dieser Kräftevorgang natürlich nicht wahr-

nehmbar. Wir aber empfinden die Materie nicht als etwas Starres, wir legen unser Fühlen in sie hinein, und da unser menschliches Fühlen in Bezug auf alle statischen Funktionen des Tragens und Lastens, da wo wir Masse sehen, auf elastischen Voraussetzungen beruht, die in den Erfahrungen unserer eigenen Muskelorganisation begründet liegen, betrachten wir auch die Materie als etwas Elastisches: wir beleben sie unbewußt zu einer muskelartigen Masse.

An den Stellen nun, wo sich im Bauwerk die dynamischen Funktionen an einem Punkte konzentrieren, muß diese stillschweigende Voraussetzung der elastischen Struktur sich nun gleichsam äußerlich rechtfertigen; tut sie das nicht, so scheint uns der Punkt leblos, die Funktionen scheinen matt. Von selber aber tut sie das naturgemäß niemals. Es bedarf also einer bewußten Umbildung des Wirklichen im Sinne jener gefühlsmäßigen Fiktion; die starre Materie wird in ihrer Form so charakterisiert, wie sie durch die Funktion, die sie an einer Stelle zu leisten hat, beeinflußt werden würde, wenn sie elastisch wäre.

Aus diesem eigentümlichen Vorgang erklären sich alle Profile und elastischen Linienzüge, die im Detail der Bauformen als immer wiederkehrende Erscheinungen auftreten. Es sind schematisch gewordene Charakterisierungen für die Übergänge im Spiel von Stützen und Lasten elastisch wirksamer Kräfte.

Für unsere Stütze aber ergibt sich aus dem eben Angedeuteten folgendes: wenn eine aufwärts strebende Kraft und eine nach unten drückende Last sich in einem elastischen Körper begegnen, dann wirkt die Last im Sinne einer Höhenverminderung des aufwärts strebenden Teiles; sie sucht seine Masse zusammenzudrücken. Ist die Masse elastisch, so weicht sie unter diesem höhenmindernden Druck seitlich aus, sie quillt seitlich hervor, und wenn sie dabei an bestimmter Stelle halsartig zusammengeschnürt ist, die Ausquellung sich also nur auf geringer Höhe vollziehen

kann, so zeigt sie sich in Form eines elastisch gebogenen Wulstes. Sehen wir nun am Kopf einer Säule nach einer halsartigen Zusammenschnürung einen Wulst hervorquellen, so deutet unser Gefühl das als ein Zeichen des elastischen Widerspiels von Stützen und Lasten, es sieht die Funktion sich lebendig betätigen; sie wird dadurch für uns lebendig, sie ist jetzt erst, ästhetisch betrachtet, für uns vorhanden.

So entsteht an unserem kannelierten Schaft der Wulst des Kapitells, der sich unter einer dazwischen geschobenen Platte elastisch ausweitet; aber damit ist die Charakterisierung im angedeuteten Sinne noch nicht vollendet. Die Tendenz des Zusammendrückens durch die obere Last und der dadurch bewirkten Ausweitung der elastischen Masse wird sich nicht nur am Punkte der Berührung der Kräfte zeigen, sondern entsprechend abgeschwächt durch den ganzen elastischen Schaft geltend machen. Seine Kontur wird, ebenso wie der gestraffte Muskel, statt der starren eine schwellende Linie aufweisen.

In der Tat zeigt die durchgebildete klassische Säule als Außenkontur ihres Schaftes nicht etwa eine gerade Linie, sondern eine Kurve, und erst diese bewußte Schwellung erweckt oder bestätigt dem Beschauer unbewußt das Gefühl einer wirkenden Kraft in der toten Materie.

So hat sich unser zylindrischer Schaft in logischer Entwickelung zur dorischen Säule umgebildet; ein ganz ähnlicher Gedankengang aber würde auch zur ionischen oder korinthischen Säule führen. Es sind nur andere Mittel, die beim ionischen Kapitell den Begriff der elastischen Spannung, die gegeneinander wirkende Kräfte hervorrufen, zur sinnlichen Darstellung bringen. Beim korinthischen Kapitell wird dann zu der mehr andeutenden Darstellung dieses Begriffes noch der Eindruck des freien Endigens durch reiche Blätterkränze hinzugefügt. Nicht immer liegt es in der Absicht des Architekten, das Augenmerk auf den reinen, straffen Eindruck der Kräfteentfaltung hinzulenken, wie er es in den

dorischen Formen tut. Will er ihn elegant umschreiben, so kommt er zu ionischen, will er ihn dekorativ einkleiden, so kommt er zu korinthischen Gedankengängen. Betätigt sich aber das Lasten, das der Schaft zu tragen hat, nicht mehr als horizontale Masse, sondern wird im Rundbogen- oder Spitzbogenansatz auf den tragenden Schaft überführt, so kommt man zu den Gedankengängen, die das Mittelalter für seine Bündelpfeiler ausgebildet hat.

Das alles im einzelnen zu verfolgen, kann hier nicht unsere Aufgabe sein. Wir wollen uns nur an einem Beispiel klar machen, aus welchen inneren Bedürfnissen heraus sich die Bauform in ihren Einzelheiten zu entwickeln vermag. Sie führt jene eigentümliche Vermenschlichung der Kräfte gleichsam zu Ende, die der Beschauer unbewußt der Materie gegenüber vornimmt.

Was der Beschauer unbewußt tut, das muß der Schaffende bewußt vorbereiten. Deshalb sind für den Entwerfenden die scheinbar spitzfindigen Überlegungen, die wir hier andeuten, nicht gleichgültig. Was er nicht bewußt in die Durchbildung seines Werkes hineinlegt, wird niemals zu jener unbewußten Wirkung kommen, in der die höchste Macht der Architektur beruht: es gibt keine zweite Kunst, die ihre Wirkungen überlegter vorbereiten muß, und wo man diese Überlegungen, wenn sie richtig waren, weniger merken darf, als die Architektur. Von dem Geist, der die Materie belebt, muß es für den Beschauer heißen: Man spürt sein Sausen wohl, aber man weiß nicht, von wannen er kommt und wohin er geht.

Alle jene „Individualisten“ der Architektur, die dem Beschauer den Witz ihrer Lösungen kokett oder verblüffend unter die Nase reiben, sie sind schon deshalb weit entfernt von wahrer Kunst. Beim wirklichen baulichen Kunstwerk muß man den Schöpfer vergessen, weil es erscheinen muß wie aus sich selbst heraus geboren.

Diesem Ziel aber kann man nur näher kommen, wenn man die feinen Zusammenhänge dessen versteht, woran man beim architektonischen Bilden rührt. Man wird durch solches Verständnis davor bewahrt, Bauformen beliebig wuchern zu lassen, oder sie rein äußerlich als leere Dekorationen zu verwenden und dadurch den inneren Sinn unserer Kunst zu entweihen.

* * *

Was wir hier über die dynamische Belebung des baulichen Organismus ausgeführt haben, bedarf nun aber noch einer Ergänzung. Wenn wir das Umbilden der starren Masse zur elastischen Bauform verfolgten, so hatten wir dabei stets unausgesprochen etwas vor Augen, das eine gewisse Fülle von Masse, unter Umständen sogar einen gewissen Überfluß von Masse als gegeben voraussetzt: um muskelartig charakterisieren zu können, gebrauche ich Fleisch.

Wie aber, wenn wir es zu tun haben mit Baugebilden, deren Eigentümlichkeit beruht auf entgegengesetzten Voraussetzungen? Wir haben stillschweigend Bauten im Auge gehabt, deren ästhetische Wirkung mit einem Material zusammenhängt, das sich als Masse entfaltet, und deren Reiz daher beruht auf den Flächen, die jede Massenentfaltung mit sich bringt. Das ist nun aber durchaus nicht bei jedem Material der Fall. Das Eisen beispielsweise gibt uns solche Massen und solche Flächen gar nicht, wenn es folgerichtig angewandt wird. Bei dem Organismus, der aus seiner Verwendung technisch entsteht, ist nicht der Übergang von Flächen und Massen das Entscheidende, sondern das Ineinandergreifen von Stäben, die sich als Linienzüge darstellen; die Masse spielt eine ganz untergeordnete Rolle. Wollte man im Interesse der Charakterisierung ihre Entfaltung über das Notwendige hinaus weitertreiben, was im Stein bei jedem durchgebildeten Bau selbstverständlich ist, so würde man höchst unsinnig handeln. Im Gegen-

teil: je mehr man die Masse vergessen kann, um so befriedigender wird hier die Lösung.

Alles, was wir erst entwickelt haben vom Beleben der Masse im Sinne des Muskels, kann hier nichts mehr gelten, und wenn wir näher zusehen, ist das sehr natürlich, denn wir gingen damals aus von der Funktion des Tragens und Lastens, der Grundfunktion aller Materialien, mit denen man schichtend konstruiert, und diese Funktion galt es zum Ausdruck zu bringen; hat man es nun zu tun mit einem Material, dessen Konstruktionsart nicht zur Funktion des Tragens und Lastens führt, sondern zur Funktion des Fügens und Spannens, so ist es selbstverständlich, daß auch der Ausdruck dafür ein anderer werden muß.

Es ist aber nicht etwa nur in seiner Lösung ein anderer Ausdruck, sondern wir werden in eine ganz andere Vorstellungswelt hineingeführt, — eine Vorstellungswelt, die überhaupt nicht zu einer Form hinleitet.

Wenn wir erst gesehen haben, daß das, was wir unsere ästhetischen Begriffe nennen, in letzter Linie begründet ist auf jener unbewußten Vermenschlichung durch den Beschauer, der das Wesen des eigenen Organismus in den fremden Organismus überträgt, so wird auch diesem Material und seiner ästhetischen Behandlung gegenüber unser Blick zunächst auf den menschlichen Organismus gelenkt.

Die lebendigen Kräfte, die in ihm tätig sind, bauen sich nach zwei ganz verschiedenen Gesichtspunkten auf. Einmal treten sie hervor in der Struktur der Muskel, deren Wesen darin beruht, daß elastische Flächen ineinander übergehen und gegeneinander wirken, und daneben treten sie hervor in der Struktur des Skeletts, dessen Wesen darin beruht, daß feste Teile zu einem organischen Gefüge ineinandergreifen.

Das führt in zwei grundverschiedene Vorstellungswelten für den Mechanismus wirkender Kräfte.

Beide haben ihre ganz bestimmte Art von Schönheit. Es gibt eine Muskelschönheit, die sich im Kräftespiel pla-

stisch modellierter Formen kundgibt, und es gibt eine Skelettschönheit, die sich im Kräftespiel unplastisch gefügter Teile kundgibt. Die erste Art der Schönheit wendet sich zuerst an unsere Sinne, dann erst an unseren Verstand; die andere wendet sich zuerst an unseren Verstand, dann erst an unsere Sinne. Sie gewährt jenes geistige Vergnügen, das die vollendete Logik technischer Gefüge erweckt; das sinnliche Vergnügen am Linienspiel, das zugleich erzeugt wird, tritt daneben in den Hintergrund.

Die Begriffe nun, welche wir in jene technischen Gebilde hineintragen, die auf der Funktion des Fügens und Spannens beruhen, sind in ganz ähnlichem Sinne der Vorstellungswelt entnommen, die wir aus unserem menschlichen Skelettgefühl ableiten, wie die Begriffe für die Funktionen des Stützens und Tragens auf unser menschliches Muskelgefühl zurückgehen.

Nicht die einzelne Form ist es, an die wir ästhetische Ansprüche machen, — sie spielt keine Einzelrolle innerhalb des Ganzen, wie etwa die Säule oder das Gesims, — sondern das Ganze in seiner Unteilbarkeit, die Logik des gesamten Gefüges ist gleichbedeutend mit dem, was wir als ästhetisch wohltuend empfinden. Alles, was diese Logik sinnfälliger macht, fördert das Gefühl des Lebens, — alles was sie verwischt, hemmt dieses Gefühl. Ja, dieses Gefühl lebendiger Kräfte beginnt erst dann in dem Gebilde als unsichtbarer Strom zu kreisen, wenn wir die konstante Bewegung eines solchen Stromes als nirgends gehemmt empfinden. Nicht die Konflikte widerstreitender Kräfterichtungen sind es, die durch ihre Kennzeichnung das Lebensgefühl hervorrufen, sondern im Gegenteil: die konfliktlose Überführung von Kraftrichtung in Kraftrichtung erweckt das Gefühl verhaltener Lebendigkeit. Und deshalb ergibt sich, daß eine künstlerische Steigerung dieses inneren Lebensgefühles darin liegt, diese Übergänge für unser Empfinden sinnfälliger und verständlicher zu machen. Das

können wir aber durch die Art, wie wir Linien ineinander führen und wie wir Kurven gestalten. Dieselben ästhetischen Gründe, die beim Stein zur künstlerischen Form führen, führen beim Eisen zur künstlerischen Linie.

Die zwei entgegengesetzten Welten lebendiger Kraftsysteme, in welche die entgegengesetzten Materialien uns führen, haben jede für sich ihre eigenen Gesetze. Daraus geht ohne weiteres hervor, daß es hoffnungslos ist, einen Skelettorganismus dadurch ästhetisch bereichern zu wollen, daß man ihn im Sinne künstlerischer Formgebung auszubilden versucht, wie das ebenso eifrig wie fruchtlos dem Eisen gegenüber lange versucht wurde.

Und noch etwas anderes folgt daraus unmittelbar, nämlich, daß die beiden Welten sich nicht an der gleichen Erscheinung willkürlich vermengen dürfen. Ein Muskelkörper erscheint uns schön und ein Skelettkörper hat seine eigene Schönheit, aber beide Arten von Schönheit sind vernichtet, wenn wir selbst den vollendetsten Muskelkörper vor uns sehen, und irgendeiner seiner Teile geht plötzlich über in Skelettgestalt.

In der Baukunst scheint diese einfache Wahrheit noch lange nicht allgemein erfaßt zu sein. Noch immer versuchen wir, an Brücken und Bahnhöfen und Hallen den Eindruck dadurch zu steigern, daß wir den Skelettbau plötzlich an entscheidender Stelle in einen Muskelbau überführen. Das schöne Gespinst technisch gefügter Linien wird verkuppelt mit Bauteilen, die im Sinne der Formgestaltung der Massen durchgebildet sind; beide Welten klaffen um so mehr auseinander, je mehr ihre Eigenart betont und durchgebildet ist.

Immer sollte man deshalb, wo man es in der Hand hat, versuchen, ein Werk nach dem einen oder anderen System restlos zu Ende zu führen: die Brücke ganz als Massengebilde oder ganz als Liniengebilde zu charakterisieren. Entsteht aber doch die Notwendigkeit, beide Welten ineinandergreifen zu lassen, dann ergibt sich nach allem Gesagten

von selber als Forderung, die Masse, die man mit dem Skelett verbindet, möglichst neutral zu lassen. Je weniger sie ihre widerstreitenden Gesetze erkennen läßt, je weniger „Architektur“ in ihr entfaltet wird, um so eher wird ein Ausgleich zwischen den gegensätzlichen Systemen denkbar sein.

Besondere Überlegungen stellen sich nach allem eben Betrachteten bei solchen Materialien ein, deren Charakter halb auf Massengestaltung, halb auf Gerüstausbildung hinweist. Im Holz tritt uns diese Doppelnatur beispielsweise entgegen, und auch den Eisenbeton kann man als ein solches Material bezeichnen.

Beide führen ihrem eigentlichsten Wesen nach in erster Linie zu Gerüstgestaltungen, aber sie vermögen auch schalenartige Flächen herzustellen, und die Masse, in der ihre Bildungen hervortreten, ist zwar relativ gering, aber tritt doch mit einem gewissen selbständigen Anspruch hervor. Sie zeigen deshalb je nach der Art, wie sie verwendet werden, Übergangserscheinungen zwischen einer Behandlung, die aus der Vorstellungswelt der Muskelarchitektur und aus der Vorstellungswelt der Skelettarchitektur herstammt, und weil es sich hier nicht wie bei der Verbindung von Stein mit Eisen um zwei verschiedene Materialien, sondern jedesmal um das gleiche Material handelt, ist dieser Gegensatz weniger lebhaft bemerkbar, als etwa bei der Verwendung von Stein mit Eisen.

Das Holz hat so viele seinem Wesen entspringende Eigentümlichkeiten, auf deren Bedeutung hier einzugehen zu weit führen würde, daß es dadurch diese Gefahr meist überwindet. Der Eisenbeton aber, dessen bequeme Elastizität keine wohltuenden Hemmungen in sich birgt, verführt nur zu leicht zu unklaren Kompromissen zwischen dem Balkencharakter und dem Steincharakter, der ihm innewohnt.

Daß beide Charaktere sich in weitgehendster Weise ausbauen lassen, konnte man an nichts deutlicher erkennen,

als daran, daß im gleichen Jahre die Jahrhunderthalle in Breslau und die Halle der Bauausstellung in Leipzig entstand; die eine ganz im Sinne des balkenartigen Gerüstes, die andere ganz im Sinne des Steins, aus Beton gestaltet, — Typen zweier Wege, die, folgerichtig gegangen, beide zu ihrem Ziele führen. Wo aber das Wertvollere dieser beiden Ziele liegt, kann kaum zweifelhaft sein. Es liegt da, wo das neue Material zu Leistungen und Wirkungen benutzt ist, die nur errungen werden können, wenn man die Eigentümlichkeit betont, die gerade diesem Material, im Gegensatz zu allen anderen, eigen ist: die Eigentümlichkeit, mit beliebig geformten plastischen Balken arbeiten zu können.

Je vielgestaltiger die Eigenschaften eines Baustoffes sind, um so mehr muß man nach den Zügen suchen, die nur ihm eigen sind und diese zum Ausgang und Ziel allen Gestaltens machen. Das wird auch beim Eisenbeton nicht zu Bauformen, sondern nur zu Baumethoden führen, deren Verfeinerung in gewissen charakteristischen Linienzügen beruht, welche die Kontur der konstruktiven Teile bestimmen. Was sich bei der Muskelarchitektur als Form äußert, das äußert sich bei der Skelettarchitektur als Linie.

Wir sehen also: je nach dem Material, in dem wir arbeiten, führt uns die Individualisierung des Grundorganismus eines Bauwerkes entweder zu Formgebilden, oder zu Linienzügen, und alle beide entstehen als Kunstelemente aus jener Vorstellung, die uns dazu bringt, lebendige Kraft in die Materie einzufühlen.

Die Erkenntnis aber, daß wir es bei all diesen Erscheinungen nicht zu tun haben mit Dingen, die individuellen Gefühlen und individuellem Geschmack entspringen, sondern daß hier Kräfte wirken, die in den Wurzeln jedes Fühlens begründet liegen und deshalb den festen Hintergrund für das Entfalten individueller Werte bilden, das scheint mir für die Auffassung der Architektur etwas sehr Wichtiges zu sein.

Hinter dem bunten Tanz der Geschmacksrichtungen der verschiedenen historischen Epochen schlummert ein ewiges, unwandelbares Gesetz, nach dem der Künstler handelt, wenn er die Materie formt zum technischen Kunstwerk. Daraus ergibt sich, daß die gestaltenden Kräfte der Architektur ganz unabhängig sind von der historischen Formfrage, die der kunsthistorische Sinn lange fälschlich bei den Problemen baulichen Gestaltens in den Vordergrund geschoben hat.

Und aus dieser Betrachtung folgt nicht allein das negative Ergebnis, sondern daneben zugleich das positive, daß, von diesen Grundgesetzen ausgehend, überall da, wo neue Forderungen und neue technische Schaffensbedingungen an die Baukunst herantreten, notwendigerweise stets etwas Neues entstehen muß, wenn das Werk natürlich aus diesem Geiste entwickelt ist.

Neuartige Platzverhältnisse, neuartige Bedürfnisse, neuartige Materialien sind die drei belebenden Mächte, die dafür sorgen, daß das Gestaltungsreich der Architektur sich trotz aller beharrenden Kräfte ewig neu verjüngt. Sie müssen bei lebendig entstandenen Lösungen zu individuellen Leistungen führen, individuell nicht nur im Hinblick auf das Individuum des Schöpfers, sondern vor allem individuell im Hinblick auf den Zweck und den Platz.

* * *

Bei den Überlegungen, denen wir bisher gefolgt sind, kamen wir im natürlichen Gang der Entwickelung zu den Wirkungen von Masse und Fläche, von Form und Linie. Es liegt sehr nahe, daß der Entwerfende in seinen Gedankengängen bei diesen Elementen stehen bleibt, denn die Zeichnung, in die er seinen Entwurf bannt, pflegt sich in diesen Ausdrucksmitteln meist zu erschöpfen, und doch fehlt unter ihnen noch ein wichtiges Glied, das zu den Grundlagen allen architektonischen Gestaltens gehört. Beim wirklichen Bau spielt neben den technischen Eigenschaften des Bau-

stoffs, die Form und Linie beeinflussen, zugleich noch etwas anderes eine ausschlaggebende Rolle: seine sinnliche Eigenart.

Solange man mit dem Baumaterial nur auf dem Papiere wirtschaftet, wird sie leicht aus den Augen verloren. Um so mehr ist es nötig, sie stets gegenwärtig zu haben, denn in ihr liegt eine Macht, die unsere Eindrücke elementar beeinflußt. Dieser Einfluß beruht in erster Linie auf der Farbe des Materials; aber nicht nur auf der Farbe, denn das gleiche Grau übt eine sehr verschiedene Wirkung, je nachdem, ob es als Ton einer Putzfläche oder als Ton eines Werksteins in die Erscheinung tritt. Der kräftigste Eindruck, der von der baulich organisierten Fläche ausgeht, ist ihr Oberflächenreiz: die Struktur des Materials als solche übt eine Wirkung aus, die so groß sein kann, daß sie geradezu Selbstzweck wird. Ein edler Marmor, ein feiner Muschelkalk, eine scharf gesinterte keramische Fläche sind an und für sich reizvoll, wie etwa ein schöner Seidenstoff. Vermag man diesen Reiz mit den linearen Reizen eines edel gedachten Gebildes zu verbinden, so liegt darin eine Bereicherung, die der Schaffende stark in Rechnung stellen muß bei der Frage nach dem Grad des Formenaufwandes, der nötig ist, um seine Absichten zur Geltung zu bringen. Je mehr er das Leben des Materials wirken lassen kann und will, um so einfacher vermag er in seinen Mitteln zu werden; auch ohne daß Linienzüge die Fläche durch den Belebungsakt des Schaffens lebendig machen, lebt sie durch den organischen Reiz ihrer Oberflächenstruktur.

Und nun kommt das zweite wichtige Moment hinzu: diese Struktur ist Träger eines Farbtons; die Farbe als solche reiht sich ein in den Reigen der künstlerischen Mittel. Damit tritt ein Element hervor, dessen Wirkungen im ersten Augenblick aus ganz anderen Quellen hervorzugehen scheinen, als die Wirkungen, von denen wir bisher sprachen.

Wir wissen, daß auch die Farbe Macht hat, in uns be-

stimmte Stimmungen zu erzeugen, aber die Mittel, mit denen das geschieht, müssen wohl andere sein, als diejenigen, die wir bisher verfolgten.

Was in uns an Stimmungseindrücken hervorgerufen wird durch Masse, Fläche und Linie, das beruht, wie wir gesehen haben, in erster Linie auf Wirkungen, die sie durch ihre Verteilung und ihre Verhältnisse in uns wachrufen. Die rhythmischen Wirkungen schwingen dabei vor allem in uns mit. Der Einfluß aber einer rhythmischen Bewegung wirkt auf unser Gefühl und setzt sich um in eine Stimmung.

Bei der Farbe ist der Vorgang geheimnisvoller, aber wenn wir ihn bis zu seinen Quellen verfolgen, dann zeigt er doch engverwandte Züge. Auch die Farben üben ihre Wirkung aus durch rhythmische Wellen; die Naturwissenschaft hat uns erkennen lassen, daß das, was wir als Farbton bezeichnen, seine Ursache hat in bestimmten verschiedenartigen Wellenlängen. So tritt hier etwas zwar Verwandtes, aber doch in den Quellen seines Wesens ganz Verschiedenes in Wirkung, und daraus ergibt sich die natürliche Folgerung, daß in der künstlerischen Ökonomie der Mittel Farbe und Form sich im Wege stehen: die in ihren tiefsten Ursachen ganz verschiedenartigen rhythmischen Wellen schwingen nicht zusammen; sie bedürfen gleichsam jede freier Bahn zu ihrer vollen Entfaltung.

Das soll heißen: jede Farbenentfaltung bedingt eine Zurückhaltung in der Formenentfaltung; jede Formenentfaltung bedingt eine Zurückhaltung in der Farbenentfaltung. Beide zusammen am gleichen Punkte steigern sich nicht, sondern verwirren die Wirkung. Je farbiger das Material des Architekten wirkt, um so mehr muß er nach einfachen Flächen trachten. Die reichsten Effekte der Form verlangen neutrale Töne, die reichsten Effekte der Farbe verlangen vereinfachte Formen.*)

*) Vergl. „Farbige Architektur" in „Schumacher, Streifzüge eines Architekten". Verlag Eugen Diederichs, Jena.

Das ist ein Gesetz, das es für den Schaffenden nötig macht, während des Entwerfens nicht nur die technischen, sondern auch die sinnlichen Wirkungen seines Baustoffs immer vor Augen zu haben. Die Ziele seines Gestaltens werden wesentlich dadurch beeinflußt. Er kann dieses neue Machtmittel der Wirkung nicht nur dazu benutzen, um einem Bauwerk eine Grundstimmung zu geben, je nachdem er es etwa in leicht-fröhliches Gelb oder in schwer-ernstes Rotbraun taucht, sondern er kann durch die Verteilung der Farbe auch Gliederungen ersetzen und so die elementaren Wirkungen des Farbtons mit den Wirkungen der Flächengliederung verbinden. Er kann durch Farbe betonen und durch Farbe zusammenziehen, kurz, er hat ein neues Instrument in Händen, das einer sorgsamen eigenen Pflege bedarf, mag man es nun zur Begleitung oder zum Träger der eigentlichen Melodie machen.

* * *

Und wenn wir nun diese ganzen abstrakten Überlegungen überblicken, so sehen wir, daß alle die Elemente, die wir als Grundlagen architektonischen Gestaltens feststellen konnten, das Eine miteinander gemeinsam haben: alle neuartigen Vorbedingungen eines Bauwerkes vermögen neue Funken aus ihnen zu schlagen. Wenn ein Werk aus diesen Kräften heraus ehrlich entwickelt ist, muß es lebendig werden, denn Keime zu frischem Gestalten liegen von selber im Gang seines Werdens, sie brauchen nicht erst künstlich als „individuelle Auffassung“ oder künstlerische Zutat hereingetragen zu werden.

Das künstlerische Element der Arbeit des Entwerfens beruht in der freien Betätigung innerhalb dieser Grundgesetze, die alles Architektonische beherrschen, nicht in einem Formenkanon oder in einem Stilprogramm, weder in einem alten, noch in einem neuen.

Es zeigt sich, daß auch in der Architektur, deren künst-

lerische Bewegungsfreiheit so bedingt erscheint, Gesetze liegen, welche die Gesichtspunkte ihres Schaffens unabhängig machen von allen zeitlichen Bedingungen und allen dekorativen Zufälligkeiten.

Nur die Umrißlinie zu dieser Erkenntnis vermag man zu ziehen, wenn man vom Entwerfen sprechen will. Daß das eigentlich Ausschlaggebende, der geheimnisvolle Vorgang künstlerischen Gebärens mit abstrakten Darlegungen nicht berührt werden kann, brauche ich wohl kaum zu sagen. Diese abstrakten Ausführungen aber sind trotzdem für den selbständig Schaffenden kein bloßer gedankensportlicher Luxus, denn wir müssen der Natur künstlerischen Empfindens ihre innersten Gesetze ablauschen, wenn sie in unserem Menschenwerk als etwas Lebendes später erklingen sollen. Wir müssen dieses innere Leben eines Bauwerkes Punkt für Punkt erkämpfen in dem Widerstreit praktischer Anforderungen und ästhetischer Absichten, bis wir beide unlöslich verschmolzen haben.

So zeugt die Kunst ihr Leben neben der großen Zeugerin alles Seins, der Natur; nicht etwa nach den Gesetzen der Natur, sondern im Gegenteil, in einer Welt für sich, die ihre eigenen, andersartigen Gesetze besitzt.

Von Stil und Stilisieren

Beim Besprechen der Gesichtspunkte, die für das architektonische Entwerfen in Betracht kommen, haben wir das Wort „Stil“ bisher ganz vermeiden können. Es ist vielleicht nicht überflüssig, das besonders hervorzuheben, denn im allgemeinen pflegt es das Wort zu sein, das wohl am meisten gebraucht wird, wenn von künstlerischen Dingen die Rede ist.

Wenn es nun beim Schaffen selber nicht für uns hervortritt, so ist es augenscheinlich ein Begriff, der erst für das Geschaffene in Betracht kommt, ein Begriff, der vom Standpunkt des Beschauers aus auf irgendwelche Beziehungen zielt, in denen das geschaffene Werk steht.

Um welche Beziehungen handelt es sich dabei? Augenscheinlich um etwas sehr verschiedenartig Umrissenes, denn wir sprechen von Stil in den mannigfachsten Zusammenhängen. Wir sprechen von Stil, wenn wir die kunstgeschichtliche Datierung eines Möbels meinen, wir sprechen von Stil, wenn wir die sachgemäße technische Behandlung einer Metallarbeit oder Keramik hervorheben, wir sprechen von Stil, wenn wir die persönliche Note eines Künstlers bezeichnen wollen.

Wir sprechen von Stilisieren in den mannigfachsten Beziehungen, ohne uns dabei den Zusammenhang des Verbums mit diesen Grundbeziehungen sachlicher Natur klarzulegen. Ist das Willkür, oder wie hängt das zusammen?

Die Frage scheint mir nicht gleichgültig zu sein; nicht nur, weil es gerade bei der Vieldeutigkeit künstlerischer Vorstellungen gilt, die Verständigungsmittel über das, was man meint, möglichst klar zu halten, sondern vor allem, weil der Einblick in solche inneren Beziehungen, wie sie

hier augenscheinlich vorliegen, zugleich ein erhellendes Licht auf Forderungen und Gesichtspunkte zu werfen pflegt, die auch das Schaffen unmittelbar berühren.

Und so ist es in der Tat. Wir werden sehen, daß ein klärendes Eindringen in die Schattierungen des Begriffes „Stil“ und „Stilisieren“ vor allem in eine wichtige Frage künstlerischen Schaffens hineingreift, die uns bisher noch nicht beschäftigt hat: die Frage vom Verhältnis der Naturform zur Kunstform, die wichtig wird, sobald wir den künstlerischen Schmuck der Architektur ins Auge fassen.

Wir haben uns bisher begnügt, die Architektur in der reinen Abstraktheit ihrer Sprache zu betrachten; da tritt dieser Gesichtspunkt zunächst in den Hintergrund. Besteht doch der Hauptteil architektonischen Schaffens aus einem Gestalten organischer Art, das, ähnlich wie die Natur selbst es tut, belebte Massen bildet, aber dabei ohne unmittelbare Beziehung zur Naturform als Vorbild steht. Sobald zu diesen rein baulichen Ausdrucksmitteln dekorative Formen hinzutreten, werden wir unweigerlich auf den neuen Gesichtspunkt gestoßen. Denn wenn es sich um jenes schmückende Beleben des Architekturwerkes handelt, wo die Naturform selbst als Ornament oder in Gestalt eines dekorativen Kunstwerkes in unmittelbare Berührung mit architektonischen Massen tritt, da liegt der Kernpunkt aller auftretenden Fragen in der Klärung des Verhältnisses von Naturform zu Kunstform, das die inhaltlich abstrakte und die inhaltlich konkrete Welt in eine innere Verbindung setzt.

Betrachten wir deshalb die verschiedenen Möglichkeiten in den Beziehungen, die diese Begriffe ausdrücken; ihre Erkenntnis wird uns zugleich die Gesichtspunkte zeigen, die für den Schaffenden wichtig sind.

Wenn man den Inhalt des Wortes „Stil“ ganz allgemein betrachtet umschreiben will, so kann man etwa sagen, daß damit eine innere Gesetzmäßigkeit des Gestaltens gemeint

ist. Wenn wir von einer „inneren Gesetzmäßigkeit des Gestaltens“ sprechen, so stellen wir die in Gegensatz zu etwas anderem, und dieses andere ist die äußere Zufälligkeit des Seins. Der Gegensatz bezieht sich also auf die Naturerscheinung; ihre Mannigfaltigkeit erscheint uns als Zufälligkeit, und wir sagen vielleicht deshalb deutlicher: der Gegensatz, den wir unausgesprochen hervorheben, bezieht sich auf die Mannigfaltigkeit der Natur. Aus der bunten Mannigfaltigkeit des Naturvorbildes oder des Naturvorganges wird bei der künstlerischen Verarbeitung etwas Gesetzmäßiges, und wenn wir das, was der gestaltende Mensch im Gegensatz zur gestaltenden Natur in sein Werk hereingebracht hat, als etwas Gesetzmäßiges an diesem Werke empfinden, sagen wir ganz allgemein: es hat Stil.

Das ist das Gemeinsame, das in diesem Begriffe steckt: der Gegensatz des innerlich Gesetzmäßigen zum äußerlich Zufälligen. Dieses Gemeinsame kann aber die verschiedenartigsten Sonderbedeutungen erlangen, die der Benutzer des Wortes, ohne dieses zu erweitern, im Auge haben kann. Und das kommt daher, weil diese innere Gesetzmäßigkeit, die der Begriff ausdrückt, sich auf ganz verschiedenen Inhalt zu beziehen vermag.

Gesetzmäßigkeit? Woraus entfließt das Gesetz? Worauf bezieht es sich?

Auf ganz grundverschiedene Dinge. Das Gesetzmäßige kann zunächst in den Anschauungen einer Zeitepoche liegen. Sie entwickelt bestimmte Eigentümlichkeiten des Geschmacks; sind diese als innere Gesetzmäßigkeit des Gestaltens maßgebend gewesen, so sprechen wir in einem historischen Sinne von „Stil“. Wenn wir fragen nach dem Stil eines Gitters, ist in diesem Zusammenhange die Antwort: gotisch, Barock, Louis XVI.

Das Gesetzmäßige kann aber auch in etwas ganz anderem liegen, — nicht in Geschmackseigentümlichkeiten einer

Epoche, sondern in den Eigentümlichkeiten eines Materials. Das Gitter kann aus Messing oder aus Eisen sein; ist es in Messing behandelt, als ob es aus Eisen wäre, oder umgekehrt, so werden wir den Stil der Arbeit verfehlt finden oder ihr das richtige Stilgefühl absprechen, wenn auch alle Formen getreu und echt der Zeitepoche entsprechen, aus welcher das Gitter stammt. Wir bezeichnen mit dem gleichen Worte „Stil" etwas völlig anderes, weil wir von einer Gesetzmäßigkeit reden, die sich auf etwas anderes bezieht. Wir sprechen von etwas geradezu Entgegengesetztem, denn das Eigentümliche des Geschmacksstiles liegt in unaufhörlichen, nie stillstehenden Wandlungen, und das Eigentümliche des Materialstiles in Gesichtspunkten, die unwandelbar fest und unverrückbar von Jahrtausend zu Jahrtausend bestehen bleiben. Und über beide sprechen wir ganz richtig mit dem gleichen Worte „Stil". Wir müssen uns nur bewußt werden, daß dieses Wort an sich noch nichts Bestimmtes bedeutet, sondern erst dadurch zu einer Bedeutung kommt, daß wir klar erkennen lassen, worauf die Gesetzmäßigkeit, von der wir sprechen oder die wir verlangen, sich bezieht.

Das ist besonders nötig, da die Verwirrung in der eigentlichen Bedeutung des Begriffs nicht allein durch diese Doppeldeutigkeit von Zeitstil und Materialstil im täglichen Sprachgebrauch entstehen kann, sondern dadurch noch verwickelter wird, weil wir nun, abgesehen von diesem leichter faßbaren Inhalt, auch von Stil sprechen können im Zusammenhang mit dem Namen einer bestimmten Persönlichkeit. Ich kann vom Stil des Donatello reden, ohne dabei an die Zeitepoche dieses Mannes zu denken, oder an die Materialbehandlung, die er seinen Werken zuteil werden läßt. Die innere Gesetzmäßigkeit, auf die ich damit hindeute, kann sich eben außer auf eine Zeitepoche oder eine Materialbehandlung auch noch auf etwas anderes beziehen, nämlich auf die Eigentümlichkeit eines Menschen. Und wenn wir

diese Beziehung mit Stil bezeichnen, sprechen wir wieder von etwas, das aus einer ganz anderen Gefühls- und Beobachtungsreihe als Endurteil hervorgeht.

Wir setzen damit voraus, daß wir von einem Menschen oder den Werken eines Menschen reden, der die Kraft einer eigenen, inneren Gesetzmäßigkeit seines Wesens besitzt; diese können wir nur empfinden, nicht in sichere Regeln fassen, und so sprechen wir meist von Gefühlswerten, wenn wir diesen Persönlichkeitsstil meinen, den ein Werk besitzen kann. Wir bezeichnen damit etwas, das dem ersten Stilbegriff, dem Zeitstil, ebenfalls völlig entgegengesetzt ist. Je mehr ein Werk die Kennzeichen einer ganzen Epoche in sich trägt, um so weniger tritt die Sonder-Gesetzmäßigkeit eines Einzelnen hervor, und je mehr die Persönlichkeit ihrem Werk ihren Stempel aufdrückt, um so unabhängiger steht es gegenüber den wechselnden Schwankungen einer Zeit. — In einem völlig ausgereiften Kunstwerk sind aber trotzdem in verschiedener Art der Mischung alle diese drei verschiedenen Stilbegriffe vereint. Sie müssen vereinigt sein, denn sie beziehen sich ja, genauer betrachtet, auf nichts anderes, als auf die Abhängigkeiten, unter denen jedes Geschaffene steht: die Abhängigkeit vom Schaffenden selbst — vom Material, das er für sein Werk wählt, und von der Zeit, in der er lebt. Versteht der Schaffende diese Abhängigkeiten so zu meistern, daß sie dem Beschauenden erscheinen als unwandelbares Gesetz, so drückt dieser das aus, indem er von „Stil" im allgemeinen spricht. Er pflegt dabei nicht immer klar zu sondern, von welcher der drei Abhängigkeiten, die in ihren Folgen nichts miteinander zu tun haben, er redet.

* * *

Mit diesem Begriff „Stil" steht nun ein Tätigkeitswort in Beziehung, das im Reiche künstlerischen Ausdrucks eine wichtige Rolle spielt: Stilisieren. Es kann, wenn man seinen Wesensinhalt nach unserer bisherigen Definition

betrachtet, nichts anderes meinen, als das Hervorkehren einer inneren Gesetzmäßigkeit, und nach dem Voraufgehenden würde man zunächst annehmen, daß dieses Hervorkehren sich wieder auf jene drei verschiedenen Arten von Gesetzmäßigkeit bezieht, die wir hervorgehoben haben, und daß der Begriff je nach seiner Anwendung gemäß diesen drei verschiedenen Gedankenrichtungen gemodelt wird. In der Tat kann ich beispielsweise von einem Stilisieren einer Figur im romanischen Sinne sprechen, oder von ihrem Stilisieren im Sinne der Stein- oder Bronzebearbeitung, oder ich kann reden von ihrer Stilisierung im Sinne eines Donatello oder Hodler, und so könnte man meinen, daß, wenn wir von Stilisieren bei einem Kunstwerk reden, wir nichts anderes damit ausdrücken wollen, als den Akt des Erfüllens jener verschiedenen Stilforderungen, die uns bei ihm entgegentreten.

Das ist aber nach unserem Sprachgebrauch augenscheinlich nicht so, denn während jeder Künstler fraglos danach geizt, daß man seinem Werk Stil zuspricht, dieser Begriff also in seiner Gesamtheit das Wesen des Erstrebenswerten in sich trägt, ist das beim Begriffe Stilisieren durchaus nicht der Fall, sondern von einem Kunstwerk sagt man, daß es stilisiert ist, vom anderen nicht, und man verbindet damit zunächst weder Lob noch Tadel; man spricht vom Stilisieren nicht als künstlerischer Forderung, sondern als künstlerischer Eigenschaft.

Das kommt daher, weil bei der verbalen Form des Begriffes, im Gegensatz zur substantivischen, nach unserem Sprachgebrauch gewöhnlich von der Gesetzmäßigkeit ganz im allgemeinen Sinne, der Gesetzmäßigkeit im Verhältnis „zur Mannigfaltigkeit der Natur“, von der wir ausgingen, gesprochen wird. Und das hat seinen guten Grund: für das bereits Geschaffene steht die Frage nach dem Verhältnis zu Material, Zeitepoche und Individuum, die, wenn wir von „Stil“ sprechen, zuerst in Betracht kommen, im

Vordergrunde. Beim Schaffen selbst aber liegt in der Frage nach dem Verhältnis zur Natur die erste grundsätzliche Entscheidung; die anderen Beziehungen sind auch da, aber sie treten zunächst in den Hintergrund.

Wenn ich sage, daß etwas stilisiert ist, so will ich damit gemeiniglich ausdrücken, daß es nicht den Charakter eines Naturausschnittes trägt, sondern dem Natureindruck gegenüber jene gewisse innere Gesetzmäßigkeit zeigt. Diese Gesetzmäßigkeit kann darin liegen, daß aus der Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen das Gemeinsame hervorgehoben wird und man so zu einem Hervorkehren des Typischen gelangt, — oder aber sie kann darin liegen, daß eine an sich individuelle Erscheinungsform in der Art ihrer Darstellung auf wesentliche Züge zurückgeführt wird und man so zu einem Hervorheben des Charakteristischen gelangt.

Das Stilisieren steht also nicht notwendig im Gegensatz zum Individuellen, sondern trifft nur die Art, in der es sich darstellt.

Dieses Betonen des Typischen der Art oder dieses Betonen des Charakteristischen der Sondererscheinung kann nun mehr oder minder weit getrieben werden; je nachdem, wie deutlich es zum Vorschein kommt, stilisiere ich nach dem üblichen Sprachgebrauch mehr oder minder stark, und da man nicht etwa schlechthin sagen kann, daß man nur künstlerisch arbeitet, je mehr dieses Stilisieren hervortritt, hat der Begriff in bezug auf eine künstlerische Wertbezeichnung den erst hervorgehobenen neutralen Charakter.

Dieses Stilisieren als Gegensatz zum Spezialisieren der Natur kann sich nun auf die verschiedensten Kunstübungen und innerhalb dieser Kunstübungen auf die verschiedensten Mittel der betreffenden Kunst beziehen.

Dadurch erhält der Begriff auch innnerhalb des gleichen Gesichtspunktes eine Fülle verschieden erscheinenden Sonderinhalts.

Der Prozeß des Stilisierens ist bei den Wort-Künsten und bei den Bild-Künsten, ästhetisch betrachtet, wohl der gleiche, aber in seiner äußeren Wirkung betrachtet, erscheint er als etwas sehr Verschiedenes.

In erster Linie geläufig ist er uns bei den bildenden Künsten.

Wir wollen ein einfaches Beispiel nehmen. Es handelt sich darum, ein reich bewegtes, natürliches Blatt für ein strenges Ornament nutzbar zu machen. Ein Stück Natur soll hereinversetzt werden in die Sphäre der Kunst. Diese Sphäre hat ihre eigenen, der Natur entgegengesetzten Gesetze; sie gewährt nur den Erscheinungen legitimen Zutritt, die das Wesen ihres Naturzusammenhangs abstreifen und ihre Form unter dieser anderen Gesetzmäßigkeit neu wieder aufbauen. Anders ausgedrückt, die Naturform des Blattes muß stilisiert werden. Ist das Ornament plastisch, so beruht dies Stilisieren darauf, daß man die Mannigfaltigkeit der Flächenbewegungen des vorliegenden natürlichen Blattexemplares vereinfacht, indem man alle zufälligen Flächen zusammenzieht. Man wird sich dabei bemühen, die wesentlichen Flächenbewegungen, die dem Typus des Blattes, oder aber dem Charakter des zufälligen Einzelexemplares eigentümlich sind, nicht zu verwischen, sondern sie zum Ausdruck zu bringen, ja, man wird sie ganz von selber durch das Fortlassen des Unwesentlichen verstärkt zum Ausdruck bringen.

Durch diese Vereinfachung der Flächenbewegungen wird auch der Umriß sich vereinfachen. Auch bei ihm wird statt des Zufälligen das Wesentliche, und zwar je nachdem, was man betont, das Wesentliche des Exemplars oder das Wesentliche der Gattung, zum Vorschein kommen.

Ist das Ornament nicht plastisch, sondern flächenhaft, so gilt der gleiche Gesichtspunkt für die Gestaltung des Umrisses. Zieht man bei der Plastik Flächen vereinfachend zusammen, so zieht man bei der zweidimensionalen Kunst

Richtungslinien zu vereinfachten Kurven zusammen. Nun aber kommt hier in der Fläche noch ein Drittes hinzu: die Innenzeichnung des Blattes und ihre Schattierung kann ebenfalls so behandelt werden, daß nur das Wesentliche betont, das Unwesentliche fortgelassen wird.

Und was vom Blatt gilt, das gilt genau so für jedes der Natur entnommene Motiv, das gilt beispielsweise auch von der lebenden Gestalt, die als Unterlage dient zur Statue oder zur gemalten Figur. Das reiche Spiel der zufällig erscheinenden Form — wenn wir hier das Geistige außer Acht lassen — wird umgestaltet durch ein Zusammenziehen der Flächen in der Modellierung, ein Zusammenziehen der Linien im Umriß, ein Zusammenziehen der Töne in der Schattierung.

Man sieht, allgemein ausgedrückt, es handelt sich sowohl in dreidimensionaler, als auch in zweidimensionaler Kunst beim Stilisieren zunächst um eine Vereinfachung der Formen dem Naturgebilde gegenüber, im Sinne des Fortlassens alles Zufälligen und des Hervorkehrens alles Wesentlichen.

Das ist die Grundlage des Stilisierens in den Erscheinungen der bildenden Kunst: das Stilisieren der Form.

Auf dieser Grundlage kann man nun aber noch einen Schritt weiter gehen. Das Stilisieren bezieht sich nicht nur auf die Form als solche, sondern auch auf die Bewegung; es kann bereits in der Art, wie das körperliche Gebilde auf die Fläche projiziert wird, ein Stilisieren liegen. Man kann einen reichbewegten Naturgegenstand so auf die Fläche projizieren, daß starke Überschneidungen den Grundgedanken seines Aufbaues undeutlich machen, und man kann eine Projektionsstellung wählen, die dieses Wesentliche des Aufbaues möglichst klar enthüllt. Je strenger man in der Fläche stilisieren will, um so mehr wird man auf den Gesichtspunkt achten müssen, durch die Art der Projektion das Wesentliche zu verdeutlichen, im Gegensatz zum nur Zufälligen.

Und das gleiche gilt, sofern ein menschliches Wesen in Betracht kommt, auch von den Bewegungen, welche die Handlung dieses Wesens ausmachen. Aus der Fülle zufälliger Bewegungen, die eine Handlung ausdrücken, wird eine solche herausgegriffen, die sich im Raume oder bei der Projektion auf die Fläche äußerlich klar und bestimmt hervorhebt und zugleich für das innere Wesen der Bewegung den charaktervollsten Augenblick zur Darstellung bringt.

Je stärker und ausgeprägter diese äußere und innere Bindung einer Bewegung in einem Kunstwerk zum Ausdruck kommt, um so mehr werden wir uns des Stilisierens bewußt.

Aber auch damit sind die Möglichkeiten noch nicht ausgeschöpft. Schließlich vermag sich das Stilisieren noch über Form und Einzelbewegung hinaus auf den ganzen Zusammenhang zu beziehen, in dem verschiedene Gebilde zueinander stehen. Solch ein Zusammenhang kann uns vom Künstler als Naturausschnitt oder in stilisierter Fassung vorgeführt werden — mit einem Worte: auch in der Komposition kann sich die Stilisierung äußern. Am deutlichsten tritt das hervor, wenn es sich um den Zusammenhang zwischen Personen, also um einen Vorgang handelt.

Die Regie solchen Vorganges kann so sein, daß der Kern der betreffenden Szene mit wenigen sinnfälligen Mitteln hervorgehoben wird. Bald kann das geschehen durch eine Beschränkung der Handlung auf ein Mindestmaß von Personen, bald, wenn eine große Anzahl von Personen aufgeboten wird, durch ein abwandelndes Wiederholen der gleichen Bewegung bei diesen Personen, bald durch eine Vereinfachung des Verhältnisses der Person zum umgebenden Raum, kurz — durch irgendeine Form der Konzentration, sei sie äußerlich oder innerlich.

Eine solche innerliche Stilisierung kann in der äußersten Form ihrer Durchführung dem einfachen Vorgang ein vertieftes Wesen geben und ihn emporheben zur symbolischen Bedeutung.

Dieser ganze Umkreis der dreifachen Möglichkeiten: des Stilisierens der Form, der Bewegung und des Zusammenhanges, wird nun bei den Werken bildender Kunst durchaus nicht immer nach allen drei Richtungen gleichmäßig weit getrieben.

Es gibt Werke, in denen die Komposition eines Vorganges streng stilisiert ist, während die Formen der Einzelerscheinungen im Sinne des Naturausschnittes gesehen sind, und umgekehrt kann man eine unstilisierte Komposition mit stilisierten Einzelformen verbunden finden. Dadurch gibt es zahllose Spielarten im Reich der künstlerischen Schöpfungen. Harmonisch im höheren Sinne werden aber nur diejenigen Werke, in denen der Grad des Stilisierens nach jenen drei Richtungen hin im Einklange steht. Nur sie werden „Stil" haben, nämlich eine volle innere Gesetzmäßigkeit. Das ist eine Erkenntnis, die aus der einfachen begrifflichen Sonderung schließlich als natürliche Frucht erwächst. Diese Erkenntnis aber wird wichtig für das Verhältnis der Gebilde freier Kunst zum Gebilde der Architektur.

* * *

Es ist für die Bestätigung solcher allgemeiner Erkenntnis wichtig, daß in der Wortkunst die Gesichtspunkte des Stilisierens ihrem Wesen nach nicht anders sind, als in der Bildkunst. Nur werden wir uns hier des Vorganges der Stilisierung im allgemeinen weniger bewußt, weil uns dieser Begriff für gewisse Erscheinungsformen des Schaffens, die uns hier entgegentreten, nicht so geläufig ist. In vieler Beziehung läßt sich die redende Kunst weniger leicht in den Mechanismus ihres Schaffensprozesses schauen, als die bildende.

Wenn der Dichter einen Stoff zu einem Epos oder einer Ballade oder einem Drama verarbeitet, so tut er nichts anderes, als daß er den Naturvorgang, der in der Dichtung gespiegelt werden soll, in eine bestimmte stilisierte Form bringt.

Die Aufzeichnung eines wirklichen Geschehnisses mit all seinen Abschweifungen und Planlosigkeiten kann er selbst in der einfachen Erzählung nicht gebrauchen. Er muß die Beziehungen vereinfachen, den Umriß zusammenziehen und den Vorgang nach einem bestimmten inneren Gesetz vor uns aufbauen, das nicht in der Natur liegt, sondern den er neu in die Natur hineinlegt.

So entwickeln sich die verschiedenen Formen dichterischen Gestaltens: Roman, Novelle, Epos. Je stärker die Stilisierung wird, um so mehr tritt die dichterische Form als etwas in sich Gesetzmäßiges hervor. Als klarste und letzte Gestalt der stilisierten Komposition steht vor uns das Drama. Das wuchernde Geschehen der Wirklichkeit ist in ein festes, vereinfachtes, das Wesentliche hervorkehrendes Gefüge gebracht. Ein künstlerisches Gesetz ist an die Stelle des natürlichen Geschehens getreten.

Das ist die Stilisierung in der Komposition, und diese Form der Stilisierung steht hier voran, da der Dichter immer von einem Vorgang ausgehen wird, dem sich die Einzelerscheinung einordnet, während der bildende Künstler meist von der Einzelerscheinung ausgeht, die sich unter Umständen einem Vorgang einordnet. Dazu kommt als Zweites die Stilisierung des einzelnen Geschehnisses der Handlung. Nicht nur der ganze Aufbau erhält sein neues Gesetz, sondern auch die Einzelbewegung, nämlich das einzelne Geschehnis muß, sobald es sich nicht um die Absicht eines Naturausschnittes handelt, ebenfalls stilisiert werden. Das heißt, die Szenen und die darin vorkommenden Personen sind so ausgewählt, daß sie nicht nur ein zufälliges Einzelinteresse haben, sondern ein planmäßiges, auf den Fortgang des Gestaltens bezogenes Interesse besitzen. Je strenger die Komposition stilisiert ist, um so strenger wird auch die einzelne Szene sein; ihre Linien können typische Bedeutung erhalten.

Und endlich kann zu diesen zwei Erscheinungsarten als

Drittes die Stilisierung der Form hinzutreten, die am sinnfälligsten die Merkmale des Einbeziehens in eine neue Gesetzmäßigkeit erkennen läßt und die ihre äußerste Durchbildung in der Erscheinung des Verses zeigt. Hier wird das Mittel des künstlerischen Ausdrucks, die Sprache, stilisiert; die Zufälligkeiten ihres Tonfalles verschwinden, der Tonfall wird gebannt in den Wechsel eines bestimmten Rhythmus, und dieser Rhythmus wird, wenn es sich um die ausgeprägteste Form der Möglichkeiten handelt, sinnfällig unterstrichen durch den Reim. An Stelle der willkürlichen tritt die gebundene Form.

Auch hier können, ebenso wie in der bildenden Kunst, die verschiedenen Stilisierungselemente in einer künstlerischen Leistung verschieden stark entwickelt, ja vereinzelt auftreten; ein streng aufgebautes Drama kann naturalistische Szenen haben, ein sprunghaft komponiertes Epos kann strenge Verse besitzen. In der höchsten künstlerischen Gestaltung aber wird der Grad des Stilisierens in Form, Einzelszene und Komposition auch hier im inneren Einklang stehen.

Wir sehen also: in der Bildkunst und in der Wortkunst vollzieht sich in dem Verhältnis von Kunst zu Natur die gleiche Art eines Umgestaltungsprozesses, der durch die mehr oder minder starke Stilisierung ein Naturmotiv erst für die Kunst verarbeitbar macht.

Diesen Prozeß der Zurichtung, eben das, was wir stilisieren nennen, fühlen wir im einen Falle deutlicher als im anderen; vorhanden ist er in irgendeiner Abstufung immer.

Letzten Endes kommen wir zu dem Schluß, daß das Wesen alles künstlerischen Gestaltens auf der Art und Weise beruht, wie stilisiert wird.

* * *

Wenn wir das aber in dieser allgemeinen Form behaupten, so entsteht ohne weiteres die Frage: Wie paßt

das zur Architektur, die doch auch einen Teil der bildenden Kunst ausmacht?

Im ersten Augenblick mag es scheinen, als ob hier ein solcher Umgestaltungsprozeß der Natur gegenüber unmittelbar gar nicht in Betracht kommen kann und deshalb dieser Gesichtspunkt in seiner Allgemeinheit von vornherein versagen muß. Beim näheren Zusehen ist das nicht so. Auch in der Architektur wird ein Stück Natur stilisiert. Dieses Stück Natur ist das Material, das verarbeitet wird.

Und auch hier kann sich diese Stilisierung auf verschiedene Gesichtspunkte innerhalb des künstlerischen Gestaltungsprozesses erstrecken.

Wenn wir ein Material aus seiner natürlichen Erscheinungsform herausnehmen und für eine künstlerische Funktion verarbeiten, indem wir seine Fläche glätten, scharrieren, polieren oder sonstwie bearbeiten, tun wir nichts anderes, als daß wir es zum Zwecke des Einpassens in die neue Welt künstlerischer Gesetze, in der es wirken soll, stilisieren. Je mehr wir die Eigenschaften des Marmors oder des Holzes durch seine Oberflächenbehandlung hervorholen und betonen, um so mehr bringen wir das Wesen dieses Materials stilisierend zum Vorschein, im Gegensatz zu der in diesem Sinne willkürlichen Erscheinungsform, die uns die Natur bietet.

Aber es ist nicht allein das Wesen des Materials, auf das sich die Stilisierung bezieht, wenn es in einen architektonischen Zusammenhang tritt; weit entscheidender ist die Stilisierung seiner Funktionen. Durch die Verwendung eines Baustoffs in einem bestimmten baulichen Zusammenhange werden bestimmte Kräfte in ihm tätig; es ist, wie wir früher ausgeführt haben, das Wesen aller architektonischen Formgestaltung, diese Kräfte symbolisch hervorzuheben. In der ungefügen geschichteten Materie walten diese Kräfte gleichsam wild. Die architektonische Durchbildung tut nichts anderes, als sie aus dieser zufälligen und wilden in eine

stilisierte Form zu bringen. So wird beispielsweise die Form des ursprünglichsten Mittels, um das freie Stützen durchzuführen, der natürliche Stamm des Baumes stilisiert zur Form des Schaftes, und im einfachen Schaft stilisiere ich die in ihm wirksamen Kräfte einfühlend weiter zur Form der Säule.

Aber es handelt sich auch nicht allein darum, durch die technische Stilisierung der Naturerscheinung zur Kunstform die Funktionen architektonisch gebundener Kräfte zum Ausdruck zu bringen, sondern noch häufiger liegt das Entscheidende darin, sie durch die Mittel architektonischer Komposition sichtbar zu machen, wo sie in einer neutralen Masse nicht zum Vorschein kommen. Wenn ich — um bei dem schon früher gebrauchten einfachen Beispiel zu bleiben — eine leere Wand, in der die Funktion von Stützen und Lasten, die sich in ihr abspielt, nicht sinnlich erkennbar hervortritt, gliedernd zerlege in Lisenen und Gesims, so bleiben statisch die Verhältnisse in Wahrheit die gleichen, aber ich bringe sie symbolisch zur Erscheinung dadurch, daß ich der Funktion eine stilisierte Form verleihe.

Durch das Betonen einer Gesetzmäßigkeit, die nicht der Natur entstammt, sondern dem Menschenwillen, hebe ich das Wesen der in der Materie wirksamen Naturkräfte stilisierend hervor.

Die ganze Architektur ist letzten Endes nichts anderes als die stilisierte Form, in der natürliche Kräfte zum Ausdruck kommen. Je mehr ich dieses Stilisieren hervorhebe durch das Entfalten der dynamischen und symbolischen Ausdrucksformen der Architektur, um so mehr nähere ich mich, gerade wie bei dem gleichen Vorgang in Dichtung und Malerei, dem Monumentalen.

Auch in der Architektur beruht das Wesen des künstlerischen Gestaltens auf der Art, wie ein Naturstoff, eine Naturform oder eine Naturkraft stilisiert wird.

Der wirkliche Künstler wird sich vom Dilettanten dadurch

unterscheiden, daß er bewußt den Grad bestimmt, bis zu dem er die Mittel erkennbar wirken lassen will, durch die er aus dem Zufall ein Gesetz, das Gesetz seines jeweiligen künstlerischen Gestaltens macht. Er entwickelt aus dem Grad des Stilisierens einen Hauptcharakterzug seiner künstlerischen Absichten.

Alle Abstufungen dieses Grades sind beim künstlerischen Gestalten möglich, und es wäre — wie gesagt — sehr falsch, aus diesen Überlegungen nun die bestimmte Forderung nach einem möglichst h o h e n Grade ableiten zu wollen. Das eine aber ist gewiß: je stärker Gesetz und Stoff sich paaren, um so losgelöster wird eine Schöpfung von den Schaffensbedingungen einer Zeit und einer Mode, um so mehr nähert sie sich der Allgemeingültigkeit.

* * *

Aus diesem Überblick über den Inhalt des Begriffes Stil und Stilisieren und die verschiedenen Beziehungen, in die er zum künstlerischen Tun zu treten vermag, haben wir bereits gefolgert, daß die vollste Harmonie bei einer Schöpfung nur eintreten kann, wenn der Grad des Stilisierens innerhalb der verschiedenen Richtungen, in denen es einzusetzen vermag, bei ihr der gleiche ist. Wir können aber ohne weiteres noch etwas anderes folgern, was im zeitgenössischen Mühen und Ringen gar häufig vergessen zu werden scheint und was uns gerade in erster Linie zu diesen Betrachtungen führt: daß nämlich auch, wenn zwei v e r s c h i e d e n e Künste zusammenwirken, nur etwas Harmonisches aus dem Zusammenklang ihrer Erscheinungen entstehen kann, wenn der Grad des Stilisierens in diesen Erscheinungen der g l e i c h e ist.

Soll beispielsweise, um zunächst bei den Wortkünsten zu bleiben, zu einem Dichtwerk das entsprechende Werk der bildenden Kunst in Form einer Illustration treten, so ergibt sich als erstes Erfordernis für eine harmonische Wir-

kung, daß es dem bildenden Künstler gelingt, die richtige Schattierung der Stilisierung zu erfassen, die dem Dichtwerk seinen Charakter gibt.

Und was hier für die Dichtung gilt, wenn sie sichtbare Form gewinnt im Leben des Bildes, das gilt natürlich in noch eindringlicherem Maße, wenn sie sichtbare Form gewinnt im Leben der Bühne. Schließlich kann man ja die Bilder der Bühne auffassen als eine lebende Illustration der Dichtung.

Gerade in diesem Zusammenhange können wir vielleicht am deutlichsten wahrnehmen, wie selten man sich heutzutage noch über das Wesen dessen, wovon wir im Voraufgehenden zu sprechen versucht haben, klarzuwerden pflegt.

Der bildenden Kunst gegenüber beginnt man, sich des Stilisierens und seiner Einflüsse schon einigermaßen bewußt zu werden, — bei den redenden Künsten täuscht uns der Dichter noch oft darüber hinweg, und wir meinen, ein Stück unmittelbarer oder auch historischer Natur in seinem Werk zu sehen, ohne zu beachten, wie er die Natur hat stilisieren müssen, um sein weitverzweigtes stoffliches Etwas in die klare Form einer dramatischen Dichtung zu gießen.

Und für dieses stilisierte künstlerische Gebilde glauben nun die meisten Bühnenarchitekten den besten Hintergrund zu schaffen, wenn sie ihn möglichst wahrheitsgetreu, sei es im Sinne der lebendigen, sei es im Sinne der historischen Natur, gestalten. Ein innerlicher Zwiespalt ist unvermeidlich: das stilisierte geistige Gebilde verlangt ein gleichartiges Gefühl im Grade des Stilisierens seiner äußeren Erscheinung. Dieses Ziel ist so deutlich, daß es wohl nur deshalb noch nicht allgemein angestrebt wird, weil nur eine Lösung von Fall zu Fall gefunden werden kann und der Grad des Stilisierens, oder besser der Grad, bis zu dem das Stilisieren dem Beschauer zum Bewußtsein kommen darf, dem Wesen der Dichtung mit feinem Sinne jeweilig anzupassen ist.

Am leichtesten ist sie vielleicht zu finden, wo wir es mit

Werken zu tun haben, die sich emporheben zum Symbol allgemeiner Menschheitsgedanken, am schwersten, wo es sich darum handelt, die Art des Stilisierens zu finden für solche Werke, die nicht so sehr aus sich heraus, als vielmehr durch ihre historische Entfernung, also durch die Zeit für unser Gefühl stilisiert worden sind. Denn auch diese seltsame Art des Stilisierens gibt es, und das Gefühl hierfür ist in diesem Zusammenhang wichtiger, als das mit einiger Mühe erlernbare Gefühl für historische Treue.

Die Aufgabe, die das Theater in diesem Sinne dem Gestalter stellt, ist eng verwandt den Problemen der Monumentalmalerei: die gleichen Bedingungen, die in monumentalen Darstellungen zur stilisierten Komposition in den Beziehungen der Gestalten zueinander und zur stilisierten Behandlung der das Raumgefühl vermittelnden Elemente führen, liegen letzten Endes auch hier vor. Das Dichtwerk muß gleichsam illustriert werden durch den fortlaufenden Fries eines Monumentalmalers.

Es ist eine ganz besondere Sonderaufgabe feinen stilistischen Verständnisses, die dem architektonischen Schaffen in diesen luftigen Nebengebilden seines Tuns gestellt wird. Wir aber sehen in diesem sinnfälligen Gebiete des Widerspiels zweier künstlerischer Darstellungsformen vielleicht besonders deutlich, wie wichtig es ist, die geheimen Mächte, die das künstlerische Schaffen lenken, erkennen zu können.

* * *

Aber was hier in den redenden Künsten schließlich doch nur zu einer vorübergehenden Verschwisterung zweier künstlerischer Welten wird, das wird zu einer untrennbaren Verschmelzung, sobald es sich darum handelt, Architektur mit Malerei oder mit Plastik in dauernde Verbindung zu bringen. Diese Verbindung tritt uns in der Entwicklung der Kunst zunächst in der Form des Ornamentes entgegen. Ursprünglich ist sie so eng, daß Architektur und Schmuck aus der

gleichen Quelle entspringen: der Schöpfer des Bauwerkes selbst belebt sein Werk, und diese schmückende Belebung trägt den Stempel des gleichen Geistes, aus dem die Architekturgestaltung geflossen ist. Ebenso wie sie ein abstrakt-rhythmisches Gebilde ist, ist es auch das Ornament; der gleiche geometrische Geist, der die Welt der Bauformen zunächst beherrscht, spricht aus den Motiven des Schmuckes, es sind rein geometrische Gebilde: wir haben in Architektur sowohl, als auch im Schmuck den stärksten Gegensatz zur mannigfaltigen Formenwelt der Naturerscheinungen vor uns.

Dies Entstehen des Ornamentes aus einer abstrakten Formenwelt hat man lange verkannt. Man sah vielmehr im Ornament den Versuch, Formen der Natur nachbildend in seine Gewalt zu bekommen und zum Schmuck zu verwenden. Im Gegensatz dazu beginnen wir zu erkennen, — und das ist grundlegend für unsere ganze Auffassung baulicher Dekoration, — daß aller Ornamenttrieb von abstrakten Formen ausgeht, also, ganz ähnlich wie die Architektur selbst, ein Versuch ist, abseits von der Naturerscheinung den inneren Wirkungskräften des menschlichen Wesens Ausdruck zu verleihen: das Gefühl für geometrische Beziehungen, für Proportion und Rhythmus, auf dem sich das aufbaut, was wir „Mensch“ nennen, sucht nach einer sinnlichen Verwirklichung.

Dies ergibt zunächst auf einfachster Grundlage eine völlige Einheit des stilistischen Wesens der bauenden und dekorierenden Kunst.

Aber ebenso wie im starr abstrakten Wesen der Architektur allmählich das Kräftespiel organischen Lebens zu erwachen beginnt, beginnt auch das Ornament sich langsam organisch zu beleben. Aus der ursprünglich abstrakten Form der Palmette wird das Blatt, — aus der abstrakten Form der Wellenlinie wird die Ranke, — unvermerkt beginnen die Elemente der Natur sich ins Ornament einzuschleichen, und es bleibt dabei auf die Dauer nicht bei dem Motiv der

Pflanze, tierische und menschliche Motive gesellen sich dazu. An Stelle der Stilisierung eines Spiels abstrakter Kräfte tritt die Stilisierung eines Spiels von organischen Formen, und jetzt erst beginnt recht eigentlich das Problem, wie diese Naturformen in Einklang gebracht werden können mit jenem abstrakten Wesen, das doch in der Architektur stets vorherrschend bleibt, wenn sie auch im einzelnen in bestimmten Epochen die starre Form mit den Kennzeichen einer gewissen sinnlichen Beweglichkeit durchtränkt, die durch die mehr oder minder weitgehende Einfühlung lebendiger Züge in ihr hervorgerufen wird.

Es gibt vielleicht in der ganzen Kunstbetrachtung kein Kapitel, das reichere und feinere Einblicke in das tiefste Wesen des Künstlerischen vermittelt, als das Kapitel von der Art, wie die dekorative Kunst und vor allem die dekorative Plastik das stilistische Gleichgewicht mit der jeweiligen Entwicklungsform des baulichen Ausdrucks gesucht und gefunden hat.

Nachdem einmal das Naturmotiv in den Bereich des ornamentalen Gedankenganges eingedrungen war, ist es natürlich, daß es vermöge seiner Mannigfaltigkeit und der vielfachen Nebenreize, die es zu vermitteln imstande ist, die Tendenz zeigt, die Oberherrschaft zu gewinnen und den ursprünglich abstrakten Boden, auf dem es erwachsen ist, völlig zu überwuchern, mit einem Worte, den Zusammenhang mit dem Architektonischen, das in dieser Beziehung natürlich weit unbeweglicher ist, zu verlieren.

Die ausgleichende Kraft, durch die diese Tendenz stets wieder in das künstlerische Gleichgewicht gebracht wird, liegt in der Art, wie sich verschiedene Methoden entwickeln, um durch Geometrisierung der natürlichen Erscheinung organisches und anorganisches Wesen zu jener stilistischen Mischung zu bringen, die dem Zustand der jeweiligen baulichen Erscheinung entspricht. Das äußert sich in den mannigfaltigsten künstlerischen Ausdrucksformen. Die Urform

aller architektonischen Dekoration, die geometrisierenden Motive, verschwinden natürlich nie aus dem Schatz der Gestaltungsmöglichkeiten, ja sie entwickeln sich selbständig weiter fort in den immer reicher werdenden Felderteilungen der orientalischen Arabeske. Aber daneben entwickeln sich Erscheinungen, in denen das geometrisierende Wesen nur noch verhüllt zurückgeblieben ist: die Geometrisierung steckt in der Behandlung der Einzelheiten des Naturmotivs, oder sie steckt, trotz aller vermeintlichen Natürlichkeit, in den Grundzügen der Komposition, wie das in der mannigfach verzweigten Welt des antiken Akanthus-Gedankens hervortritt.

Besonders reich wird der Umkreis der Möglichkeiten, wenn das frühe Mittelalter beginnt, die Motive der Arabeske mit denen der Akanthusranke zu mischen: die latente Geometrisierung in der Behandlung der Einzelheit verbindet sich mit der sinnfälligen Geometrisierung in der Aufteilung der Fläche. Die Fläche wird beherrscht durch eine Zerlegung in Felder, deren jedes die bunte Fülle eines besonderen Motives aufnehmen kann, ohne daß der strenge Charakter architektonischer Stilisierung dadurch durchbrochen wird.

Dies Stilisieren ins Architektonische durch das Mittel des Geometrisierens entwickelt sich aber nicht nur in der Fläche. Auch die kubischen Motive, vor allem also die Darstellung der menschlichen Gestalt, zeigen gleiche Züge: wir brauchen nur an die ägyptischen und früh-griechischen Figuren zu denken, um uns Beispiele solcher mathematischen Bindung zu vergegenwärtigen, durch die eine Menschengestalt oft geradezu bis zur Architekturform stilisiert wird. Langsam sehen wir sie dann sich loslösen aus dieser äußeren Starrheit, und trotzdem wird ein enges inneres Zusammengehen mit der Architektur gewahrt, denn unsichtbar bleibt der Geist mathematischer Gebundenheit zunächst über der scheinbar freien plastischen Gestalt schweben. Was Adolf Hildebrand als „Problem der Form“ aufgestellt und an der Antike

belegt hat, die Auffassung der dreidimensionalen Darstellungen im Sinne des Reliefs, ist ja nichts anderes, als eine geometrisierende Stilisierung der freien Raumform im Sinne jener Flächenhaftigkeit, die sich wieder mit den Elementen der Architektur verbindet.

Diese wundervolle Bindung zwischen Architektur und Plastik durch ein latentes Geometrisieren der bewegten plastischen Massen findet in den Arbeiten des Mittelalters vielleicht ihren äußersten Höhepunkt. Für das aber, wovon wir sprechen, ist es ganz besonders interessant zu beobachten, wie auch noch in Werken, die völlig frei geworden zu sein scheinen, soforn sie mit Architektur besonders gut zusammenklingen, diese Gebundenheit in der stereometrischen Masse durchschimmert, oft mehr geahnt als wirklich fest umrissen, wie beispielsweise in den Schöpfungen eines Michelangelo.

So ist der Grad der geometrisierenden Stilisierung der Naturform in ornamentaler und figürlicher Plastik während der verschiedenen historischen Epochen ganz außerordentlich mannigfaltig, aber dieser Grad ist niemals etwas Willkürliches. Blickt man näher hin, so muß man erkennen, daß er sich genau dem Maß und der Art anpaßt, wie die Architekturgestaltung der betreffenden Epoche in ihrem Charakter bald abstrakter, bald sinnlicher geartet ist. Denn auch in der Architektur können wir einen verschiedenen Grad beobachten von starr-geometrischer Gebundenheit, die dem Werk einen abstrakten Charakter gibt, und dem Einfluß schwellenden Wesens, der in die geometrisch gebundene Grundform ein größeres Maß sinnlicher Wirkung bringt. Die ägyptische Kunst und die reife Kunst der Griechen, der romanische Stil und die zum Barock hinüberspielende Kunst der Renaissance deuten die äußersten Gegensätze in dieser Beziehung an.

Das gleiche Maß im Vorwiegen von abstraktem oder von gefühltem Leben, von geometrischem Zwang oder organi-

scher Freiheit, das in der betreffenden Architekturepoche liegt, wird man in der jeweiligen Behandlung der architektonischen Plastik finden, sobald uns eine Leistung als harmonisch erscheint.

Daß wir etwas ganz Ähnliches auch in der dekorativ wirkenden Malerei beobachten können, brauche ich kaum zu sagen, nur wird hier der architektonische Zug nicht ganz so deutlich und gleichsam handgreiflich, weil es sich ja stets um das Zusammenwirken mit Innenräumen handelt, wo das real erkennbare Wesen der Bauform weniger hervortritt, als das mehr gefühlsmäßig erkennbare Wesen einer Raumform. Aber auch hier können wir die gleichen Mittel finden, mit denen die jeweilige Schattierung der Stilisierung erreicht wird. Die Geometrisierung der Form und der Komposition vollzieht sich nach ähnlichen Gesetzen wie in der Plastik. An Stelle aber der Geometrisierung der kubischen Masse tritt die Art, wie sich der Künstler verhält zur Frage der Raumillusion, die er in seinem Werke hervorruft.

Je abstrakter eine bauliche Stilperiode ist und je strenger der dekorative Schmuck sich dem mathematischen Zwang unterwirft, um so mehr tritt in der Monumentalmalerei die Raumillusion zurück gegenüber einer unwirklichen Behandlung des Räumlichen in den Gestalten sowohl, als auch im Hintergrunde.

Keiner anderen Kunst ist die Möglichkeit der Naturillusion in dem Maße gegeben wie der Malerei. Die Grade der Abstufung, in der sie von dieser Möglichkeit Gebrauch macht, bestimmt die Schattierung des Stils, die für den Zusammenklang mit einer bestimmten Architektursprache nötig ist. Die höchsten Triumphe feiert diese Form des künstlerischen Schmucks vielleicht da, wo sie die Kunst der Entwirklichung am vollkommensten ausgebaut hat. Ihr ist dafür noch ein ihr ganz besonders angehörendes Mittel gegeben, das außerhalb der Mittel der eigentlich malerischen Leistung liegt, nämlich die Technik, in welcher eine Dar-

stellung verwirklicht ist. Die Gobelinweberei, das Mosaik und das Glasgemälde bergen in ihrer Technik Kräfte der Stilisierung, die durch nichts überboten werden können, denn sie geben der Stilisierung gleichsam einen neuen aktiven Reiz, den Reiz, den jede künstlerische Arbeit hat, wenn man halb ahnend, halb verstehend in die Geheimnisse ihres Entstehens blicken kann. Zur Entwirklichung in der Form der Darstellung kommt dann noch diese technische Entwirklichung hinzu, und wir haben, trotz eines großen Aufgebotes von Wirklichkeitsmotiven, so ganz architektonisch wirkende Stilgebilde wie die Mosaiken von Ravenna, die Gobelins des Eskurial oder die Glasfenster der Ste. Chapelle.

Kurz, man kann wohl sagen: der Schatz von Ausdrucksmitteln, welche den der Malerei verwandten Künsten in der Haltung der Zeichnung, der Art der Komposition, der Tönung der Farbgebung, dem Maß der perspektivischen Entfaltung und dem Stoffeindruck der Technik gegeben ist, macht sie noch schmiegsamer, um den differenzierten Anforderungen genügen zu können, welche der Innenraum nicht nur durch den Gesamtcharakter einer architektonischen Zeitepoche, sondern außerdem auch noch durch den Spezialcharakter der jeweiligen Bestimmung des Raumes an das Stilisierungsgefühl stellt.

Vielleicht ist es eine der nützlichsten und notwendigsten Lehren, die uns ein Blick in die Kunstgeschichte zu geben vermag, wenn wir dieses Zusammenklingen der Stilisierung in der dekorativen Plastik, der dekorativen Malerei und der Architektur an den Meisterwerken der Kunst verfolgen. Wir brauchen einen solchen historischen Kompaß, denn unserer Zeit ist gerade auf diesem Gebiete augenscheinlich das unmittelbare Gefühl ganz verloren gegangen. Die vergangene Kunst pflegen wir, streng geschieden nach „Architektur“, „Plastik“ und „Malerei“, jeweilig nur in Form von Sonderströmen zu betrachten, und die gegenwärtige Kunst hat sich nach Art eines Spezialistentums in geflissentlicher Abson-

derung vom Zwang des Architekten und des Raumes entwickelt. Als höchste Aufgabe schienen sich die freien Künste lange die Bewältigung der Wirklichkeitserscheinungen gesteckt zu haben, und so ist die vielgestaltige Kunst der Entwirklichung mehr und mehr verloren gegangen oder in den Hintergrund gedrängt. Wohl findet der Architekt heute Bildhauer, die sich allen möglichen historischen Stilschattierungen, ganz wie sie verlangt werden, anzupassen verstehen, aber daß der wahre Baukünstler gerade solche Leute vor allen Dingen fliehen muß, brauche ich wohl kaum zu sagen. Er ist vor eine ganz neue Aufgabe gestellt: was aus einfachen, die ganze Zeitepoche umklammernden Wurzeln früher von selber ineinander herüberwuchs, wenn Baukünstler und schmückender Künstler sich zu einer Arbeit verbanden, das muß heute der Architekt mit feinem Stilgefühl künstlich zusammenführen. Er muß den Genossen suchen, dessen Wesen stilistisch mit dem Wesen der Aufgabe zusammenklingt, die zu lösen es gilt, er muß versuchen, von Mensch zu Mensch das zu erreichen, was früher von Kunst zu Kunst durch geheimnisvolle Übertragung scheinbar automatisch geschah. Der Kreis, in dem er dabei zu suchen vermag, ist einstweilen noch nicht groß, — viele gerade der bekanntesten Künstler unserer Tage sind durch ihr Wesen aus ihm ausgeschlossen, — aber es mehren sich die Zeichen, daß die Künste wenigstens wieder dahin s t r e b e n, zu einer Einheit zusammenzuwachsen. Bei diesem Streben muß der Architekt versuchen, Führer zu werden, und das kann er nur, wenn er das, was der wirklich künstlerisch Empfindende instinktiv zu fühlen vermag, auch verstandesgemäß in seine Ursachen zu zerlegen versteht. Ihm das zu erleichtern, ist der einzige Zweck dieser begrifflichen Darlegungen. Sie wollen gewisse Gesetzmäßigkeiten, unter deren Stern verschiedene Kunstwillen sich zu gleichen Zielen zu treffen vermögen, zum Vorschein bringen.

Es ist ja ein Lieblingswort der Dilettanten, daß über Ge-

schmack und deshalb über Kunst nicht zu disputieren ist; und zwar will man damit sagen, daß deshalb nicht über sie zu disputieren ist, weil jede individuelle Meinung gleiche Bedeutung besitzt. Dieser vielbeliebte Gedankengang ist eine ebenso tiefe wie ungerechtfertigte Herabsetzung für die Kunst. Sie ist nicht der rechtlose Spielball beliebigen individellen Empfindens, sondern sie trägt innere Gesetze in sich, die ihren Erscheinungen absolute Werte, aber auch absolute Unwerte verleiht, die unter Verstehenden jederzeit festgestellt werden können. Stilwerte sind solche Werte.

Der auf architektonischem Gebiet Schaffende muß nicht nur in dem, was er selber durchgestaltet, ein klares Gefühl für das haben, was stilistische Forderungen bedeuten, er muß auch fremde Willen in den Bann dieses Gefühles zu bringen verstehen. Sobald eine Kunstleistung nicht für sich allein wirken soll, sondern ein Glied wird in den Wirkungselementen anderer Künste, treten Aufgaben hervor, die halb in das Gebiet des architektonischen Komponisten, halb in das des architektonischen Dirigenten fallen. Sie verlangen in unserem Beruf eine ganz besondere Art des Verständnisses, die mit dem, was allgemein unter „Kunstverständnis" verstanden wird, noch nicht erledigt ist.

Je schmerzlicher wir in den Leistungen unserer Zeit dies große Zusammenklingen der verschiedenen aufeinander angewiesenen Künste meist vermissen, um so mehr müssen wir danach trachten, sein Wesen wieder voll zu begreifen.

Vom Reisen

Von einer herrlichen Reise, die mich durch Mittelfrankreich nach der Normandie und Bretagne geführt hatte, kehrte ich einst zu Schiff in einen nordischen Hafen zurück und suchte von hier als Abschluß meiner Fahrt zum ersten Male einen deutschen Dichter auf, der durch ein Werk voller Heimatliebe gerade alle Gemüter tief berührt hatte. Von den bretonischen Schiffern, mit denen ich zuletzt gelebt hatte, zu den Bauern der kleinen holsteinischen Stadt, in die ich geladen wurde, war für mein Empfinden kein abenteuerlicher Sprung. Mir war der Besuch ein natürlicher Übergang zur Heimat.

Wenn man voller neuer Eindrücke steckt, ist es selbstverständlich, von ihnen zu plaudern, aber ich fühlte bald, daß ich keinen Widerhall dafür bei meinem Wirte fand. Natürlich! Wie oft merken wir gerade bei Reiseerinnerungen nicht, daß das, was unsere Phantasie lebendig berührt, dem Außenstehenden tot bleibt. Aber das war es nicht, was hier vorlag; schließlich brach es heraus. Der Dichter mißbilligte es tief, daß ein Künstler, der deutsches Wesen in seinem Werk verkörpern will, überhaupt die Anregungen fremder Zonen auf sich wirken läßt: „Was soll dieses törichte Reisen! Da gehen Sie hin und saugen sich voll mit tausend interessanten Eindrücken wesensfremder Art und merken nicht, daß das geschieht auf Kosten der Vertiefung in das eigene Stammeswesen. Nie würde ich dieser weichlichen Verlockung nachgeben; es würde mich schwächen in meiner besten Kraft, mich ablenken von dem, woraus ich bin und lebe, dem ungestörten, ungemischten heimatlichen Empfinden und Denken.“ — „Aber wie? soll man sich gar nicht

bewegen dürfen, um dieses edle Gut nicht zu verschütten?“ — „Wohl bewegen, aber nicht reisen, sondern wandern. Reisen bewegt sich in Radien von dem Kreise fort, in dem man lebt. Wandern bewegt sich in Ringen um den Kreis des eigenen Daseins. Solche Ringe soll man beschreiben; oft, immer wieder, enger und weiter.“ — „Wenn man nun aber beides tut?“ — „Das soll man eben nicht, denn man hat es nicht nötig. Man entzieht dem Wichtigen die Kraft durch das Unwichtige, man entwertet es, man schwächt seine Wirkung. Wenn man den Kopf ganz voll hat vom Fremden, wie Sie jetzt, wie soll da das Eigene noch klar zum Vorschein kommen?“

Die Glut dieses fanatischen Sammelns aller Kräfte auf die Eigenart heimatlichen Wesens blieb nicht ohne Eindruck auf mich, und ich fragte mich ernstlich, ob die Freude am Reisen in fremde Länder vielleicht doch eine jener unbewußten Nervositäten ist, die uns Menschen von heute entgegen der natürlichen Entwickelung durchdringt.

Wohl war es mir klar, daß das „Bewegen in Ringen“ den innerlichen Menschen ganz auszufüllen vermag; aber ist das Bewegen in Radien darum unfruchtbar, ja schädlich zu nennen? Ist es vielleicht wirklich nur Neugierde, was wir für eine Form befruchtenden Wissensdranges halten? Ist es gar noch Schlimmeres, nämlich eine jener Blüten dessen, was man in einem Lande, das große Übung in dieser Geistesrichtung besitzt, mit dem unübersetzlichen Begriff des „Snobbismus“ getauft hat?

In Zeiten, die uns in bezug auf fast alle ins Ausland weisenden Fragen, auch wenn wir sie bisher als etwas fast selbstverständlich Beantwortetes hinnahmen, enttäuscht und gründlich ernüchtert haben, ist die Frage: „Was kann die Kenntnis des Auslandes dem schaffenden Architekten wirklich geben?“ sicherlich nicht überflüssig. Sie muß ebensogut nachgeprüft werden, wie wir so vieles andere mit neuen Augen zu überprüfen gezwungen sind.

Die Frage ist nicht etwa gleichbedeutend mit dem Thema der Auslandsreisen überhaupt. Die Vergnügungsreise des wißbegierigen Bürgers ist keine Angelegenheit, die Einfluß ausüben kann auf unsere künstlerische Entwickelung. Schaltet man Italien, England und Frankreich als Ziele aus, so kann man den Blick auf Spanien, Schweden und den Orient richten, wenn man fremde Eindrücke für eine ersprießliche Aufmunterung des Gesichtskreises hält, und man kann andererseits mit Nachdruck auf die Notwendigkeit der Entdeckung Deutschlands weisen, wenn man die Vielen und Übervielen im Auge hat, die an unseren einheimischen Schätzen achtlos und gedankenlos im Durchgangszuge vorübersausen.

Darum handelt es sich nicht. Wir können es im allgemeinen nicht als typischen Zug der Zeit betrachten, daß der heutige Architekt sein Vaterland unbeachtet läßt. Meist sucht er es zu durchforschen in ehrlicher Begeisterung. Wir nehmen deshalb an, daß wir es mit einem Künstler zu tun haben, der Deutschland liebevoll kennen zu lernen versucht hat, und fragen uns: Welches höhere Interesse hat es für ihn, nun auch noch Italien, Frankreich und England kennen zu lernen, wo ihm doch Deutschland noch immer neue Eindrücke zu geben vermag?

Alle drei Länder haben wir leidenschaftlich bewundert. Von allen dreien sind wir zeitweilig künstlerisch abhängig gewesen und haben diese Abhängigkeit allmählich zu überwinden lernen müssen. Italien brachte uns lange in eine Stilsprache, die für unser Klima gar nicht paßt und die uns deshalb allmählich ein leeres Schema wurde; Frankreich hielt uns einst in seinem Bann, bis wir seine höfisch geputzten Stile in unser geliebtes Deutsch zu übersetzen lernten; England sollte uns noch vor kurzem mit seiner Kultur überpolieren, aber wir drangen glücklich hindurch zu eigenem Ausdruck.

Wird sich diese Gefahr unorganischer Einflüsse nicht

ständig wiederholen, wenn wir weiter immer wieder andere Länder auf uns wirken lassen? Warum also? Schauen wir doch auf uns selbst und in uns selbst, anstatt das Ausland nachahmen zu wollen! Vor allem mit der jahrhundertealten Fiktion, daß die italienische Kunst die höchste Schule der Architektur bedeute, müßte doch endlich aufgeräumt werden.

Das wäre sicher alles ganz richtig, wenn der Architekt wirklich ins Ausland reiste, um die Kunst, die er hier sieht, zu erlernen und nachzumachen. Das war in früheren Epochen seine ausgesprochene Absicht, wenn er beispielsweise nach Italien zog. Heute ist das anders geworden. Wir beschauen nicht das Pantheon oder den Palazzo Farnese, um ihn nachzumachen. Die antike Welt und ihre renaissancistische Neubelebung ist nicht der Baum, von dem wir die Früchte pflücken, die uns ernähren; und doch kann der Baum schwerlich fehlen in unserem architektonischen Garten.

Es gibt viele Dinge, die wir zum Aufbau unseres Wesens nicht missen können, obgleich wir sie nicht praktisch gebrauchen. Wir dürfen nur an die lateinische Sprache denken. Sie ist Muster und Lehrmeisterin für das Kunstwerk grammatischen Aufbaues; als Vorbild für die Methode einer logisch gestalteten Sprache wird sie immer die gleiche Bedeutung für uns haben. Wir lernen diese Sprache nicht, um sie zu sprechen, sondern um dem Geist sprachlichen Wesens näherzukommen. Aehnlich ist es mit den klassischen Baustilen. Sie sind der reinste Ausdruck für die Uebersetzung statischer Kräfte in lebendige, steinerne Formen. Als Vorbild für die Methode einer rhythmischen Sprache baulicher Massen werden sie immer die gleiche Bedeutung für uns haben. Wir lernen diese Sprache nicht, um sie zu sprechen, sondern um dem Geist baulichen Wesens näherzukommen. Das wird nie anders werden, und deshalb wird diese Welt der Formen und Eindrücke immer ihre erzieherische Bedeutung für uns behalten. Daß wir sie am reinsten in Italien zu schauen vermögen, hat

mit dem Volke, das heute dort lebt, ebensowenig zu tun, wie die lateinische Sprache mit seinem heutigen Idiom.

Den wirklich großen Eindrücken architektonischer Natur gegenüber müssen wir uns klarmachen, daß es nicht das Wesentliche an ihnen ist, in welchem Lande sie stehen. Wohl sind sie mehr als andere Werke der Kunst an ihre Scholle gebunden, aber innerlich betrachtet ist das, was ihnen ihre Bedeutung gibt, doch unabhängig von dieser Scholle. Ein Stück künstlerischen Gemeingutes steckt in ihnen, und um dieses Stückes Gemeingut willen werden die fremden Länder für das lebendige Verständnis unserer Kunst ihre Bedeutung behalten, auch wenn wir die individuellen völkischen Eigentümlichkeiten, die daneben als bunte Blumen stehen, mit kälteren Augen betrachten als bisher.

Shakespeare ist nicht englisch, das Pantheon ist kein italienischer Bau: beide gehören nur der Welt. Und wie mein norddeutscher Dichter es selbstverständlich finden wird, daß er zum Shakespeare greift, muß er es selbstverständlich finden, daß ich danach greife, im Pantheon zu lesen. Das kann ich aber nur, wenn ich nach Italien reise.

Und damit kommen wir eigentlich erst zu der wahren Wertung dessen, was uns Reisen in fremde Kulturländer innerlich geben können. Was sie wertvoll macht, sind nicht die völkischen Eindrücke, sondern die allgemein menschlichen Eindrücke. Was sie wertvoll macht, sind schließlich auch nicht jene erzieherisch pädagogischen Elemente, von denen wir eben sprachen, sondern es sind Bereicherungen, welche die innere Vorstellungswelt erweitern.

Ich höre das Wort: Ravenna — Was steigt in mir auf? Nicht etwas Historisches, nicht etwas Stilistisches, sondern ich sehe Farben in sprühenden Akkorden und doch gebändigt durch architektonischen Geist; es steigt auf der höchste Begriff der Stilisierung von Farbe und Form als Mittel der Raumbelebung.

Ich höre das Wort: Viterbo — Nicht das malerische

Städtchen des Mittelalters wird als Bild in mir wach, sondern die Vorstellung: Brunnen. — Der Begriff zahlloser Formen des architektonischen Fassens von sprudelndem Wasser steigt empor. Ich sehe keine bestimmte Form, kein darstellbares Motiv, aber das Gefühl unerschöpflicher Fülle im Spiel von Wasser wird in mir fruchtbar.

Ich höre: Chatsworth — Nicht ein bestimmtes Schloß steht vor meinen Augen, nicht bestimmte Gartenbilder. Ich sehe den Reiz strenger grüner Linien in weicher Landschaft; Terrassen erscheinen, die farbige Teppiche sondern und doch verbinden. Staudenstreifen glühen an hellen Mauern. Eckige Wasserbecken spiegeln flach im grünen Rasen die strenge Wiederkehr mächtiger Bäume. Die Kraft rhythmischen Schaltens mit den Effekten der Natur wacht in mir auf.

Ich höre: Gent — Nicht Kirchen und Stadtbilder sind es, die vor mir erscheinen. Ein Erlebnis ist es, das wieder lebendig wird: die Wirkung schmuckloser Ziegelflächen in geordneten Zeilen zwischen dem Grün von Bäumen. ‚Béguinage' denke ich. Niemandem vermöchte ich genauer zu schildern, wie sie aussieht, aber ein Ton schwingt nach, aus dem eine neue Melodie werden kann.

Ich höre: Chartres — und nicht eine bestimmte Kathedrale wird in mir lebendig, nicht das mystisch-phantastische Bild eines Innenausschnittes, sondern ich fühle die Macht, mit der das Menschenhirn fähig ist, durch ein Gespinst krafttragender Rippen den Raum zu meistern — und fruchtbare Vorstellungen werden in mir gelöst.

So vermöchte ich lange fortzufahren. So kann jeder fortfahren, der als Künstler gereist ist.

Das sind die eigentlichen Früchte, die man heimbringt. Nicht, um eine Sprache zu suchen, in der man nun reden will, zieht man aus, auch nicht, um schöne Floskeln für die eigene Sprache in Form von Motiven zu sammeln; man will auch nicht spionieren, wie es die andern machen, son-

dern man will seine innere Vorstellungswelt durch künstlerische Erlebnisse klären und weiten.

Wer hat nicht schon erlebt, daß manche philosophische Triebe, die dumpf und ungeordnet im Innern gärten, durch die Lektüre eines guten Buches plötzlich klar wurden, selbst wenn das Buch gar nicht unmittelbar von den Fragen handelte, die das Innere bewegten? So ist es auch für den Künstler mit den großen Erlebnissen fremder Kunst. Sie färben nicht ab, sondern sie erleuchten.

Deshalb braucht derjenige, der wirklich Eigenes in sich trägt, nicht bange zu sein, daß er es durch die fremden Eindrücke der Reisen verliert. Es wird nur schärfer beleuchtet und erhält dadurch plastisches Leben.

Bei alledem setzen wir allerdings das eine voraus, daß nun auch im richtigen Geiste gereist wird. Wer wollte zweifeln, daß der Architekt sehr falsch zu reisen vermag! Es wird manche geben, die, genauer besehen, eigentlich gar nicht als Fachmann reisen, sondern nur als Liebhaber. Noch häufiger aber mögen die sein, die allzusehr als Fachmann auf Reisen gehen. Beides wird für die eigentliche Entwicklung des Reisenden wenig Früchte bringen. Wer als Vergnügungsreisender und Kuriositätensucher ein Land durchstreift, kann sehr hübsche Eindrücke mit nach Hause bringen, aber sein Schaffen wird durch sie nicht sonderlich berührt werden. Es ist ziemlich gleichgültig, was er tut und was er unterläßt. Derjenige aber, der den Fachmann nie abzustreifen vermag, der verliert das richtige Verhältnis zu den Dingen und läuft Gefahr, Sklave der Erscheinungen zu werden, die auf ihn einstürmen. Kaum steht er vor einer baulichen Erscheinung, da glaubt er, das Skizzenbuch schon herausziehen zu müssen, um sie auf diese Weise festzuhalten; oder gar, er beginnt zu messen, um so dem Eindruck fachmännisch auf den Grund zu kommen. Das ist sicher ganz gut und schön, aber es darf nicht Zweck des

Schauens werden, sondern muß sich als gelegentliche Folge des Schauens gleichsam von selber ergeben.

Wehe dem, der ein Kunstwerk nur betrachten kann mit den Augen des Skizzenbuches; er hat das Beste verloren, denn er ist ein Sammler geworden, statt eines Lernenden. Das Sammeln aber ist eine Leidenschaft, die alles andere verschlingt, und der Keim zu ihr liegt in jedem Menschen. Je besser ein Reisender skizziert, um so eher kommt er zu dem falschen Standpunkt, allzuschnell sein eigenes Ich den Dingen gegenüber hervorzuholen, anstatt zuerst andachtsvoll und selbstvergessen zu lauschen.

Und was vom Skizzieren gilt, das gilt natürlich im verstärkten Maße vom Photographieren. Es gibt wenige, denen der Apparat Knecht bleibt und die nicht in der Form ihres Sehens bald zum Knecht des Apparates werden. Wer sich aber angewöhnt, Architektur zu betrachten vom Standpunkt des Bildausschnittes, der gerät auf laienhafte Bahnen; Architektur will vom Fachmann nicht malerisch, sondern organisch betrachtet sein.

Und deshalb kann man dem jungen Architekten, der hinauszieht, sagen: Nimm Skizzenbuch und meinetwegen auch Kamera mit, aber ziehe nicht hinaus um des Skizzenbuches und der Kamera willen, sondern freue dich, wenn du sie vergißt. Kannst du das, dann wird der Augenblick trotzdem kommen, wo du sie brauchen magst, und dann wird es auch der rechte sein.

Mit einem Worte: die wertvollen Ergebnisse des Reisens liegen nicht so sehr im äußeren Einheimsen, wie im inneren Erleben. Fruchtbar ist wohl das Beobachten, aber am fruchtbarsten ist das Freuen. Das große tiefe Freuen, das man vor Werken der Kunst empfunden hat, das wunschlose, selbstvergessene Freuen, das taucht immer wieder in alter Frische auf, wenn sonst auch das Gedächtnis versagt, und wenn man keine Einzelheiten mehr anzugeben vermöchte.

Um solche fruchtbare Augenblicke zu erleben, bedarf

es gar nicht unbedingt der Werke höchster Genialität; sie können eintreten vor Dingen, die, gemessen mit dem Maßstab der Kunstgeschichte, ganz unscheinbarer Natur sind. Ein einfaches Landhaus kann es sein, oder ein Gitter, ein Brunnen, oder ein bäuerliches Kirchendach; ebenso wie ein Volkslied dieselben Saiten in uns zu rühren vermag, wie der geniale Tiefsinn einer Symphonie.

Um solch frisches Erleben als Frucht des Reisens heimzubringen, gilt es, zweierlei zu beachten: man darf nicht zu lange reisen, und man muß in der eigenen Entwicklung den richtigen Zeitpunkt abwarten können, bis man zum Schauen ausgeht.

Es galt früher als besonders erstrebenswertes Ziel, seine fachliche Ausbildung durch ein Reisejahr vervollständigen zu können. Die Aufgabe ist zu schwierig, die man damit einem Menschen zumutet, denn ein Jahr lang richtig zu reisen, ist eine schwere Kunst. Die Aufnahmefähigkeit des Menschen für künstlerische Dinge ist durchaus begrenzt. Wenn das Innere gefüllt ist mit neuen Eindrücken, kann man nicht beliebig weiter Eindrücke sammeln, wie man etwa auf geistigem Gebiete weiterzulernen vermag. Die Bilder verwischen sich; es ist, als ob man die photographischen Platten seines Inneren doppelt belichtet; ein Bild projiziert sich auf das andere, und beide werden unbrauchbar. Vor solcher Abstumpfung muß man sich hüten. Vor allem in der frühen Entwicklungszeit des beruflichen Werdens sind kurze Reisen das Richtige. Dafür spricht auch noch, daß es falsch wäre, sich um der fremden Eindrücke willen aus dem Strom der Lebensbeziehungen herausreißen zu lassen, in die man eben hineinzuwachsen beginnt; sie sollen nicht unterbrochen, sondern geklärt und bereichert werden durch das, was man sieht.

Um das zu erreichen, bedarf es auch nicht gleich der fremden Länder. Es ist durchaus natürlich, zuerst auf die eigene Heimat zu weisen, die an Reichtum durch kein an-

deres Land übertroffen wird. Fraglos gibt es viele Fälle, wo die fremden Eindrücke viel zu früh die innere Entwickelung durchkreuzen; man vermag sie entweder nicht auszuschöpfen, oder sie greifen verwirrend in die natürliche Entwickelung ein. Der Fruchtknoten des eigenen künstlerischen Wesens muß schon angesetzt haben, wenn fremde Sonne sein Wachstum fördern soll.

Aber das sind Erwägungen, die individuell beurteilt werden müssen. Das Wesen der Menschen ist so verschieden, daß es töricht wäre, es unter gleiche Ratschläge bringen zu wollen. Worauf es uns hier ankommt, ist auch etwas ganz anderes.

Es galt, festzustellen, worin der Wert liegt, den das Reisen in fremde Länder für den Architekten haben kann. Die Antwort auf diese Frage sollen wir uns nicht durch Gefühle beeinflussen lassen, die den augenblicklichen Bewohnern dieser Länder gelten. Wir täten ihnen damit zu viel Ehre an, denn nicht um sie handelt es sich, sondern um die Generationen, die vor ihnen waren. Das, was in deren Schaffen ewig war, ist Gemeingut aller Menschen geworden, mag es auch äußerlich unverrückbar in einem bestimmten Boden wurzeln. Diesen Boden muß man betreten, will man sich nicht selber eines Gutes berauben, das einem gehört.

Wie lange man trotzdem auf dieses innere Recht aus Gründen des Gefühls verzichtet, ist eine andere Frage. Hier kommt es nur an auf die Festlegung dieses Rechtes.

Mag sein, daß der Deutsche sich vor der Schwäche hüten muß, vor fremden Leistungen allzu leicht zu bewundern. Im allgemeinen haben wir, rückschauend, keinen Grund, die Art zu bedauern, wie wir mit offenen Augen, ohne die Scheuklappen völkischer Eitelkeit, unseren Weg gegangen sind. Wenn wir für diese Dinge eine Richtschnur haben wollen, brauchen wir nur ein Wort zu sagen: Dürer. Deutsch zog er fort in fremde Lande, deutscher

noch kam er wieder. Sein Deutschtum entsprang nicht mehr dem Zufall der Enge; es entsprang der Freiheit der Weite. Dadurch erst war es ganz zu einer adeligen Tugend geworden.

Und auch wir haben heute gerade auf unserem Gebiete bewiesen, daß wir die Kraft besitzen, durch alle Einflüsse hindurch, die mehr denn je auf jeden Lebenden einstürmen, zu eigenem Ausdruck zu kommen. Während Engländer und Franzosen nicht zum wenigsten durch die vermeintliche Tugend bequemer Inzucht auf architektonischem Gebiete immer mehr entnervt zu sein scheinen, steigt bei uns eine neue Kraft hervor, ehrlich, wagemutig, deutsch. Wir brauchen sie nicht ängstlich einzufriedigen, um sie unverdorben zu lassen, sie reinigt sich selber.

Zu den Mitteln aber, mit denen sie das bisher getan hat, gehört auch der klare Blick in fremde Nachbarländer. Wir wollen ihn nicht trübe werden lassen.

Von der Praxis

Man kann es wohl als das Eigentümliche im Berufe des Architekten bezeichnen, daß er bei seiner Fachentwicklung weit weniger feste Formen vorfindet, in die er sich mit jener Selbstverständlichkeit einfügen kann, die dem Werdegang in den meisten anderen Berufen die sichere Grundlage gibt. Die künstlerischen Gesichtspunkte muß er individuell erkämpfen, in der Art des Studienganges begegnet er den verschiedensten pädagogischen Experimenten, und vollends schwankend ist das Bild, wenn er aus der Studienzeit heraustritt in das Reich des praktischen Lebens.

Das ist allerdings nicht der Fall, wenn er seinen Weg in den Staatsdienst nimmt; hier ist ihm die Bahn ziemlich klar vorgezeichnet. Nach der Diplomprüfung, die das Ende des vierjährigen Hochschulstudiums bildet, geht er einer dreijährigen Ausbildungszeit entgegen, an deren Ende eine neue Prüfung winkt: das Regierungsbaumeister-Examen. In dieser Zwischenzeit muß er eine reiche Skala von Beschäftigungen durchmachen. Für die Art aber, wie er diese Anforderungen befriedigt, wird ihm meistens eine ganz andere Freiheit gelassen, als etwa dem Referendar in der vergleichbaren Zeit seiner Ausbildung. Es ist ihm meistens nicht verwehrt, in gewissen Grenzen individuellen Neigungen zu folgen; so kann er einen Teil der Ausbildung in kommunalen Diensten oder in fremden staatlichen Betrieben, ja sogar bei privaten Architekten suchen, wenn er sich zu dem einen oder anderen hingezogen fühlt.

Bei den Beschäftigungen, die er für diese Zeit nachweisen muß, spielt neben den technischen Betätigungen die verwaltungstechnische Erziehung eine sehr wichtige Rolle, und

mit Recht. Der Apparat, mit dem die staatlichen Betriebe auf dem Gebiete der Veranschlagung, der Arbeitsvergebung und der Abrechnung arbeiten, ist eine eigene Wissenschaft für sich. Wehe dem, der ohne genügend systematische Vorbildung in das Triebwerk dieser verantwortungsreichen Betätigung eingreifen muß! Er wird ihren Fallstricken schwerlich unversehrt entgehen; die Art, wie große Staatsbauten entstehen, ist in ihren offiziellen Vorschriften durchaus nicht darauf zugeschnitten, um auf die natürlichste und sicherste Weise zum besten baulichen Ergebnisse zu kommen, wozu ja bei einem klarblickenden Menschen der richtige Instinkt ein wichtiger Führer und Helfer sein könnte, sondern die Gesichtspunkte sind ganz anderer Art: es handelt sich darum, die Gelder des Staates so auszugeben, daß ihre Verwendung vorher und nachher auf's genaueste kontrollierbar ist, vor allem aber handelt es sich um den sozialpolitischen Gesichtspunkt, sie auszugeben in einer Form, die ermöglicht, daß die gewerbetreibenden Mitbürger in einer möglichst unparteiisch funktionierenden Art an den Aufträgen beteiligt werden, die zur Vergebung gelangen. Die Methoden, die zu diesem Zweck ausgearbeitet wurden, sind in der Anwendung naturgemäß nicht nur äußerst mühsam und zeitraubend, sondern sie erschweren auch wesentlich die Möglichkeit, im einzelnen die künstlerischen Ziele voll zu erreichen. Wo der Privatarchitekt sich gerade das aussucht, was ihm für die bestimmte bauliche oder dekorative Absicht am geeignetsten erscheint, ist der Staatsarchitekt auf das angewiesen, was ihm in der öffentlichen Ausschreibung angeboten wird, in der Regel sogar auf das, was ihm bei dieser Gelegenheit am billigsten angeboten wird. Er vermag nur indirekt zu beeinflussen, wo sein privater Kollege frei zugreifen kann. Das ist eine Sachlage, die dem Gesichtspunkt objektiver sozialer Verteilung bis zu einem gewissen Grade Rechnung tragen mag; den Gesichtspunkten, die sich aus den eigentlichen Schaf-

fenszwecken ergeben, trägt sie keine Rechnung; sie müssen sehen, trotzdem zu ihrem Recht zu kommen.

Vor allem ergibt sich aber Hand in Hand mit den vielerlei Arbeitsvorschriften des Staates ein so weitverzweigtes System von Berichten und Akten, daß es einer ganz verschiedenen beruflichen Technik bedarf, je nachdem, ob man sich beim architektonischen Ausführen eines Bauwerkes im leichten Jackett des Privatarchitekten oder in der schweren Rüstung des Staatsarchitekten zu bewegen hat.

Es ist kaum nötig, zu sagen, daß solch eine praktische Ausbildung im Staatsdienste auch bei privater Betätigung für die geschäftliche Seite der Architektur die vorzüglichste Schule bedeutet, denn es ist vielleicht für den jungen Architekten, der das Reich der Praxis auf freien Bahnen betritt, eine der schwierigsten Sachen, in dieser geschäftlichen Seite die nötige Ausbildung zu erhalten. Meist ist es so, daß das, was ihm auf dem Wege der staatlichen Weiterbildung mit oftmals erdrückender Gründlichkeit eingeprägt wird, auf dem Wege privater Weiterbildung ganz unberührt bleibt: der junge Architekt zeichnet und plant, malt und detailliert, und wenn er schließlich aus der Abhängigkeit zur Selbständigkeit übertreten will, merkt er erst, wie ihn die Fessel der Geschäftsunkenntnis hemmt. Nicht ohne Lehrgeld muß er sich dann dilettantisch diesen Teil seines Berufes zusammenklauben, oder aber einen Partner suchen, der für diese Sparte der Betätigung die besonderen Eigenschaften besitzt.

Denn es ist so: Wohl gibt die Weiterentwicklung im Staatsdienst dem jungen Architekten eine klar vorgezeichnete Bahn für das, was er zu tun hat; für die freie Weiterentwicklung in privater Betätigung ist ihm nicht der geringste feste Anhaltspunkt geboten.

Er steht einem Berufe gegenüber, der in seinen sozialen und seinen geschäftlichen Formen das Bild buntester Mannigfaltigkeit aufweist, und so kann er leicht in das aben-

teuerlichste Zickzack der verschiedensten Berufsverhältnisse geführt werden.

Verfolgen wir ihn einmal durch einige Jahre eines Weges, der nicht zu den Ausnahmen gehören wird.

Wer in den Lehrjahren der Hochschule seinen Beruf mit allen Fasern lieben gelernt hat, wird am Ende dieser Lehrzeit darauf brennen, vom Papier zum Stein, von der zeichnerischen Theorie zur realen Praxis zu kommen. Wählerisch schaut er sich um, wo er seinen Anker auswerfen und ans Land steigen will. Die Werke einer großen Architekturfirma haben ihn seit langem gefesselt; hier sieht er lebendige Taten, wert, an ihnen mitzuarbeiten. Er bewirbt sich also um Anstellung und erfährt die erste Enttäuschung: lange muß er herumwandern mit seiner Mappe voll schöner Bilder und Studien, bis er schließlich vielleicht bei einem weit weniger glänzenden Meister sein Ziel erreicht.

Hier sieht er zum ersten Mal, wie mühsam sich die Arbeit eines wirklichen Baues in Werkzeichnungen zerlegt. Er muß gegebene Formen und Gestaltungen technisch-zeichnerisch entwickeln, die Fülle der Maßbeziehungen errechnen und festlegen, die Detailzeichnungen in natürlicher Größe in ihrem Gerüst auftragen, — alles Dinge, die er nicht kennt. Was er gelernt hat, das macht sein Meister selber an den Sachen; er aber ist technisches Organ, das die Geduldsarbeiten zu leisten hat. Das entspricht wenig seinem weitgreifenden Schöpferdrang. Die Fähigkeit in wirkungsvollem Skizzieren, auf die er stolz ist, wird gar nicht geschätzt; im Gegenteil, jedes Hinüberlenken in solche Versuche wird mit einem gewissen Mißtrauen beobachtet. Nüchternste Sachlichkeit, ein Hängen am Millimeter ist Parole; immer der gleiche Bau, der ihn als Gesamtleistung gar nicht besonders interessiert, wird von Stufe zu Stufe in mühseligem Schneckentempo durchgeknetet.

Dazu muß er bemerken, wie Angestellte, die neben ihm arbeiten, und die nur den einfachen Bildungsgang einer

niedrigeren technischen Lehranstalt hinter sich haben, ihm allerorten überlegen sind. Die konstruktiven Zusammenhänge von Rinnen und Dachdeckung, oder Fensterstock und Leibung, an denen er schüchtern herumprobiert, sind ihnen als Selbstverständlichkeiten geläufig. Er fühlt sich zurückgeworfen in seinem Aufstieg, und von neuem sucht er nach einer Möglichkeit, in ein glänzenderes Atelier zu gelangen; er erspäht eine Lücke, und siehe da, es gelingt.

Hier endlich weiß man seine flotte Hand zu schätzen. Er darf Perspektiven machen, die in wenigen Stunden die ganze Freude am baulichen Entstehen vortäuschen, ja, er darf allerlei Versuche an den werdenden Projekten vornehmen. Jetzt gerade hat er die Vorderfassade eines großen Bauwerkes nach vier verschiedenen Gesichtspunkten entwickeln müssen: als durchgehende Masse und aufgelöst in Risalite, einmal unter Betonung der Horizontalen und einmal unter Betonung der Vertikalen, und dann ist der überlastete Meister gekommen und hat eines der so entstandenen Systeme ausgewählt, um es endgültig zu bearbeiten; inzwischen macht er ähnliche Versuche am Portal einer Villa.

Mit einem Worte: statt eines technischen ist er zeichnerisches Organ eines fremden Willens geworden. Wohl täuscht er sich manchmal vor, schöpferisch tätig zu sein, aber in Stunden der Selbstkritik muß er sich doch sagen, daß das, was ihn beschäftigt, nur die unzusammenhängenden Abfälle eines Gebildes sind, das ein anderer Geist in ihn überleitet. Er sehnt sich nach größerer Freiheit, nach eigener Initiative, und als er hört, daß eine Stelle frei wird in einem Baubureau, von dem bekannt ist, daß sein Inhaber mehr weltgewandter Geschäftsmann als schöpferischer Künstler ist, vertauscht er seinen bisherigen Wirkungskreis.

Jetzt kann er bis zu einem gewissen Grade selber den Ton angeben. Manche motivische Absichten, die ihn schon lange kitzelten, bringt er kühn zu Papier und freut sich der Entladung seines Innern. Aber willkürlich wird an seinen

Absichten geändert, nicht aus künstlerischen Gründen, sondern weil bessere Raumausnutzung oder sonst ein wirtschaftlicher Grund es fordert; bisweilen macht auch die geheimnisvolle Welt der baupolizeilichen Bestimmungen einen Strich gerade durch den Teil der Rechnung, der am wichtigsten schien, und es fehlt Kraft oder Muße, um von Grund aus neu zu versuchen: ein Kompromiß hilft über den faulen Punkt hinweg. Und nun erst die Ausführung! Anderen Händen ist sie anvertraut. Was man sich so schön gedacht, wirkt in der Wirklichkeit roh oder ungeschickt, oder zaghaft, bald durch eigene Schuld, weil man noch nicht gelernt hat, in Naturgröße zu denken, sondern nur die graphische Welt des kleinen Maßstabes meistert, bald durch fremde Schuld, weil der andere nicht verstanden hat, was man wollte, oder es aus seinen Keimen nicht genügend weiter entwickelte. Und allmählich steigt der moralische Kater empor; man schämt sich des unvollkommenen Tuns und steht betrübt am Rande der dritten großen Enttäuschung.

Keinem, der als abhängige Hilfskraft in fremdem Atelier arbeitet und das ehrgeizige Gefühl künstlerischer Absichten in sich trägt, wird es wesentlich anders ergehen, wenn ihn nicht das Glück in die Hände eines der Wenigen führt, die ihren Betrieb noch wirklich nach alter Meisterart im Schaffen lehrend zu durchdringen verstehen. Das einzige, was über das Unbefriedigende dieses Zustandes hinwegheben könnte, wäre das Gefühl, eine sorgsame systematische Erziehung durch eine gereifte Kraft zu genießen, aber bei einem stark beschäftigten Architekten fehlt zu solcher Erziehung in der Regel die Möglichkeit. Er muß die Kräfte gebrauchen, wie der bunte Gang seiner Aufgaben es fordert, und vermag nicht die Aufgaben nach den inneren Erfordernissen seiner Hilfskräfte anzuordnen. Er kann nicht anders, als sie benutzen wie die Glieder einer Maschine, — bald so und bald so, je nach dem Gang der Arbeit und je nach der individuellen Verwendungsfähigkeit. Der menschlich un-

erfreuliche Zustand, der sich dadurch zeigt, ist die natürliche Folge eines innerlich unklaren Verhältnisses: eigentlich sollten die ersten Jahre nach den akademischen Studien eine Zeit der Ausbildung sein, aber der Schüler bezieht ein Gehalt, und in das Lernverhältnis mischt sich das Geschäftsverhältnis. Der Meister kann nicht anders handeln, als er tut, aber der andere fühlt sich enttäuscht; er fühlt sich ausgenützt.

Die Erfahrungen, die der junge Architekt in solchen Lehrjahren sammelt, braucht er nicht zu bedauern. In ihnen kann trotz aller Bitternisse etwas Gesundes stecken. Es ist kein Zweifel: wenn er die dreifachen Enttäuschungen durchgemacht hat, die wir soeben mit ihm erlebten, dann hat er eigentlich eine in ihrer Art nützliche Lehrzeit genossen. Allerdings, es müssen alle drei und nicht etwa nur eine von ihnen sein. Keines dieser drei Durchgangsstadien darf ihm erspart werden; es ist ein Glück für ihn, wenn er nicht gleich in das Fahrwasser rein künstlerischer Hilfsarbeit gerät, sondern wenn er zuerst die technische Kleinarbeit alltäglicher Verhältnisse kennen lernt. Alle diese Stadien ergänzen sich schließlich erzieherisch, und die Gefahr ist nur, daß sie in unrechter Reihenfolge kommen und er dadurch eine von ihnen überschlägt. Die noch größere Gefahr aber ist, daß er beginnt, sich in einem dieser Zustände endgültig einzurichten und allmählich einzugewöhnen. Es gibt viele, die aus dem kampflosen Dasein solcher abhängigen Stellungen nicht wieder herausfinden; sie nisten sich ein in die Arbeit eines Bureaus; mit der Zeit lernen sie die künstlerische Sprache ihres Meisters; mühelos folgen sie seinen Winken und bilden sich allmählich ein, eigentlich selber die treibenden Räder zu sein. So werden sie älter in einer stillen, bequemen Unzufriedenheit, bis sie festsitzen und die Kraft des Loslösens nicht mehr vorhanden ist.

Das ist die Gefahr, die der ins Leben tretende Architekt vermeiden muß. Die einzelnen Enttäuschungen schaden ihm

nicht; er muß nur den praktischen Schluß aus ihnen ziehen: sie müssen ihn weitertreiben in neue Verhältnisse. Neugierig mag er die Welt seines Faches durchirren, auch da, wo er sich unwohl fühlt, wird er etwas lernen können; als Autodidakt muß er aus den Betrieben der anderen sich die Anregungen und die Anknüpfungen suchen für sein eigenes Dasein. Trägt er das nötige Zeug in sich, so kann er aus solch einer breit und mannigfaltig gedeckten Tafel der Eindrücke manchmal schneller und besser satt werden, als der, dem eine vorsichtige Hand in geregelter amtlicher Ausbildungszeit die Gerichte in wohlüberlegter Reihenfolge sorgsam vorführt. Er muß nur selber darauf achten, daß er seinen Gelüsten nicht zu willig nachgeht und sich dadurch allzu einseitig ernährt.

Wo aber ergibt sich der Weg, um nun von unselbständiger zu selbständiger Berufsbetätigung überzugehen? Wir nehmen an, daß unser junger Architekt die unklare Umgebung, in die er geraten ist, nicht lange aushält; er hat in seinen Mußestunden eine kleine Konkurrenz mitgemacht; sie hat ihm einen Ankauf eingetragen, und das gibt ihm den Mut, sich für eine Zeitlang ganz der Bearbeitung von Wettbewerben zu widmen.

Eine große monumentale Aufgabe, die öffentlich ausgeschrieben ist, lockt ihn. Es ist ein prickelndes Bewußtsein, gleichzeitig mit den ersten Kräften des Landes an der gleichen Aufgabe zu arbeiten. Man fühlt: jeder Künstler trägt den Marschallstab im Tornister; warum sollte er nicht zum Vorschein kommen können?

Das Werk wird in heißer Arbeit, aber in Stunden echtester Schaffensfreude endlich gemeistert. Voll hohen Mutes wird es abgesandt; dann folgen Zeiten der Spannung und Erregung und endlich die Gewißheit, daß dem Lose kein Gewinn beschieden war. — Das kann sich oft wiederholen, aber wir wollen annehmen, daß der Architekt so klug ist, sich bald an kleineren Aufgaben zu versuchen, und daß das Glück ihm

dabei günstig ist. Es gelingt ihm: er erreicht einen ersten Preis. Die Sonne scheint aufzugehen; aber bald muß er merken: sie ist wohl aufgegangen, aber sie bleibt hinter Wolken. Das Preisgericht hatte nicht das endgültige Wort über die Ausführung zu sprechen; ein Bauausschuß bestimmt über diese Frage. — Sei es, daß die Neigungen der hier Ausschlaggebenden andere sind, als die des Preisgerichtes, oder, daß persönliche Einflüsse ein mächtiges Wort mitreden, kurz: zur Ausführung gelangt ein Kompromißprojekt, das einem grundsätzlichen Meinungsgegensatz im Preisgericht die zweite oder dritte Stelle unter den Auszeichnungen verdankt. Das ist eine bittere Erfahrung, aber der Strebende läßt sich nicht entmutigen. Und endlich gelingt es ihm wirklich, nicht nur einen Preis, sondern auch den Auftrag zu erlangen. In einer kleinen fernen Stadt darf er den Schulbau zur Ausführung bringen. Als Anordnender tritt er zum ersten Male dem Handwerk gegenüber, und jetzt merkt er plötzlich, wie papieren bisher sein Leben war. Es ist nicht zu vermeiden, daß er sich der kontrollierenden Baubehörde gegenüber viele Blößen gibt; manches, was er beabsichtigt, mißlingt aus Mangel an praktischer Erfahrung. Die Aufträge, auf die er im Anschluß an seinen Bau am Ort seiner neuen Tätigkeit hoffte, bleiben aus.

Wieder eine Kette von Enttäuschungen; aber auch diese darf der werdende Architekt nicht scheuen. Wer im Gegensatz zum Zwang sonstiger Erziehungsweise den Gang der eigenen Erziehung frei selber lenkt und nur das Leben als Zuchtmeister über sich setzt, kann sich bei ruhiger Ueberlegung nicht wundern, daß dieser Zuchtmeister sich bisweilen bemerkbar macht, ehe er seine Rolle ausgespielt hat. Befriedigung und Erfolg läßt sich in einem Berufe wie die Architektur nicht bei den ersten Anläufen erreichen; und auch von diesen Enttäuschungen kann man schließlich sagen, daß keine von ihnen, genauer betrachtet, vergebens war.

Es ist sicher: der Weg des Wettbewerbs ist ein dorniger Weg. Es gibt Preisgerichte, die es für eine Art Gewissenspflicht halten, jedes Anzeichen individuellen Strebens bei Wettbewerben mit Mißtrauen zu betrachten, da nur zu oft die Kraft auf dem Wege vom Papier zur Wirklichkeit beim Unerprobten versagt und nachher die Allgemeinheit unter der Wirkung eines mißlungenen Experimentes zu leiden hat. Es gibt Bauausschüsse, die zum sogenannten „Bewährten und Erprobten“ nicht nur aus solcher Vorsicht, sondern aus Unbeweglichkeit hinneigen. Es gibt noch viel gefährlichere Möglichkeiten, sobald Ehrgeiz, Intrige oder Gewinnsucht in Baufragen hereinspielen, wozu aus der Natur der Dinge heraus mannigfache Kanäle offenstehen. Kurz, die Kräfte, die außerhalb der eigentlichen architektonischen Leistung dem Aufkommen eines Neulings entgegenstehen, sind vielerlei Art, und doch sollte das niemanden abschrecken, seine Kraft in diesem Kampf der Wettbewerbe zu erproben. Es ist die beste Art der Selbsterziehung, es ist eine heilsame Musterung der eigenen Kräfte, und nicht zuletzt trägt es einen unmittelbaren Lohn in sich, den selbst die völlige äußere Erfolglosigkeit nicht hinwegnehmen kann: manch einer wird sagen können, daß ihm die Stunden, wo er an einem Wettbewerb gearbeitet hat, die reinsten Augenblicke beruflicher Freude gebracht haben. Schließlich aber bleibt wahres Talent, auch wenn es ohne äußeren Erfolg auf diesem Weg arbeitet, in Fachkreisen nicht dauernd verborgen. Die Fälle sind nicht selten, wo durchaus nicht der Träger des ersten Preises als eigentlicher Sieger aus einem Wettbewerb hervorgeht.

Aber auch diese Form der Betätigung darf man, wenn sie den Angelpunkt des beruflichen Tuns ausmacht, nur als Uebergangsstufe der Entwicklung betrachten. Es hat Architekten gegeben, die nur als Preisgewinner sich eine Zeitlang ein gutes Auskommen und einen gewissen papier-

nen Namen machten, und als der Gang der Dinge sie endlich einmal zur Tat zwang, da hielten sie nicht stand.

Unser junger Architekt beherzigt die Warnung, die er im Kleinen empfangen hat, und anstatt wieder in die „künstlerische“ Stellung eines fremden Betriebes zurückzustreben, sucht er in weiser Selbsterkenntnis an einem guten Bau die Arbeit auf der Baustelle zu bekommen. Er hat vielleicht zu Anfang das Gefühl, vom Künstler zum Techniker herunterzusteigen, aber die Erfahrung lehrt ihn, daß man augenscheinlich anspruchsvoller ist in den Anforderungen, die man an diese „geringere“ Betätigung stellt. Es wird ihm schwerer, eine Stelle dieser Art als eine künstlerische zu bekommen.

Und die Zeit dieser Betätigung macht ihm das begreiflich. Die Anforderungen, die hier an ihn gestellt werden, sind in vieler Hinsicht weit vielseitiger als die Bureauanforderungen; Umsicht, Gewissenhaftigkeit, praktisches Verständnis und schließlich auch feines Gefühl müssen hier ineinandergreifen. Es gibt beim Ausführen eines Bauwerkes Dinge, die keine Zeichnung, mag sie noch so sehr ins einzelne gehen, festzulegen vermag; sie müssen an Ort und Stelle entstehen, und auch der Meister, der sorgfältig solche technischen Feinheiten beachtet, ist machtlos, sie durchzuführen, wenn er bei den Organen der Bauausführung nicht auf Verständnis trifft.

So tut sich auf der Baustelle dem jungen Architekten eine neue Welt auf; aber nicht nur in Bezug auf den inneren Betrieb seines Tuns lernt er andere Gesichtspunkte kennen, auch für die geschäftliche Seite seines Berufes eröffnet sich ihm eine neue Perspektive.

Durch die praktische Arbeit, die ihn mit dem großen Kreis der Geschäftsleute einer Stadt in unmittelbare persönliche Berührung bringt, bieten sich ihm nach und nach selbständige Gelegenheiten zu einer geschäftlichen Betätigung. Er lernt das innere Getriebe des Großstadtbauens

von seiner anderen Seite kennen und sieht, daß in den weitaus meisten Fällen die bauliche Produktion nicht vom Träger des künstlerischen Vorschlages, sondern vom Träger einer geschäftlichen Absicht ausgeht. Es ist ja leider so, daß nicht der Baukünstler maßgebend ist für etwa drei Viertel unserer großstädtischen Architekturherstellung, sondern der Unternehmer, das heißt ein Mann, der an der Herstellung des Bauwerkes zugleich leitend beteiligt und wirtschaftlich interessiert ist.

Wir blicken damit auf eine höchst bedeutsame kulturelle Erscheinung. Das, was wir gewohnt sind unter dem eigentlichen Begriff „Architektur" zu verstehen, ist mit dem Bauen, wie es heute in einer Stadt geübt wird, durchaus nicht gleichbedeutend. Der weitaus größte Teil dieses Bauens hat vielmehr mit „Architektur" nichts zu tun, sondern ist Herstellung eines Massenartikels zum Zwecke geschäftlicher Spekulation. Nicht der „Konsument" der Wohnungen ist Bauherr, sondern eine neutrale Macht, der Unternehmer, — sei es, daß er nur kaufmännisch, sei es, daß er auch gewerblich an der Herstellung des Bauwerkes beteiligt ist.

Dieser Uebergang der Bauherrn-Eigenschaft vom Konsumenten zum Unternehmer ist für die Entwicklung des baulichen Betriebes als Kulturerscheinung von umstürzender Bedeutung geworden. Hier liegt die Ursache für die meisten Verfallerscheinungen, die heute auf baulichem Gebiete hervortreten. Obgleich dem Architekten der größte Teil der architektonischen Betätigung der Großstadt entzogen ist, pflegt man ihn in der Regel für die zeitgenössischen Bauerscheinungen in vollem Umfange verantwortlich zu machen, auch wenn von den Zuständen die Rede ist, die infolge dieser sozialen Verschiebung der wirkenden Kräfte im Bauen hervortreten. Er muß sich das mit aller Bestimmtheit verbitten. Die meisten der kritischen Erwägungen, die sich an heutige Bauerscheinungen knüpfen, beziehen sich auf die Früchte der Unternehmerbetätigung;

sie haben ihren Ursprung in einer sozialen, nicht in einer fachtechnischen Frage. Werden sie also mit Unrecht der heutigen Architektur aufs Konto geschrieben, so wird auch ihre Reform in keiner Weise berührt, wenn man versucht, die künstlerische Seite des Bauens zu reformieren und zu beeinflussen. Nur ein unmittelbarer Einfluß auf die sozialen Seiten vermag irgendwelche Wirkung zu haben. Diese innerlich unnatürlichen Verhältnisse können leider in den Entwicklungsgang des Architekten verwirrend eingreifen. Wenn er mit diesen geschäftlichen Dingen in engste Berührung tritt, liegt es für ihn nahe, den Versuch zu wagen, von diesem im allgemeinen der Architektur verlorenen Reich so viel wie möglich wieder zurückzuerobern, und so lenkt denn auch unser Freund sein Schiff in eine neue Richtung: er arbeitet für einen Unternehmer. Er hat zuerst geglaubt, dabei reformierend wirken zu können, aber er muß bald erkennen, daß das ein Wahn ist. Er ist an die Grundform des Gebildes geschmiedet, das sich als größte baupolizeilich zulässige Ausnützungsmöglichkeit des gerade vorliegenden Grundstückes erweist. Der Baukörper, der aus diesem Gesichtspunkt hervorgeht, ist für ihn Gesetz, und seine traurige Gestalt ist längst ein Typus geworden. Was der Architekt tun kann, ist nichts anderes, als für den minderwertigen Massenartikel „Großstadt-Wohnhaus“ Emballagen zu schaffen, — ein künstlerisch, aber auch wirtschaftlich trauriges Geschäft. Der letztere Umstand verleitet unwillkürlich dazu, einen Schritt auf dieser Bahn weiter zu gehen: nicht nur sein technisches Können in den Dienst eines Unternehmers zu stellen, sondern selbst Unternehmer zu werden. Der Kauf eines Grundstücks ist vielleicht der erste Schritt. Vieles verlockt dazu, denn bei seinem Wiederverkauf wird die Bedingung gemacht, daß nur der Verkäufer den Bau darauf errichten darf. So winkt dem Architekten nicht nur eine Bauaufgabe, auch die geschäftliche Uebernahme der Bauausführungsarbeiten ist jetzt seine Sache,

und hier erwächst ihm die Möglichkeit eines weiteren Verdienstes. Um das ganze Geschäft in Fluß zu bringen, beteiligt er sich deshalb vielfach zugleich an der hypothekarischen Sicherstellung des Unternehmens.

Er ist Geschäftsmann geworden, Unternehmer und Künstler in einer Person, und ein tiefer Zwiespalt hat sich dadurch im Wesen seines Tuns angebahnt. Theoretisch hat er jetzt die Möglichkeit, reformierend zu wirken, aber die geschäftlichen Interessen sprechen dagegen. Theoretisch hat er die Möglichkeit, seinen Bauherren das Beste und Solideste für die ausgemachten Summen zu bringen, aber die geschäftlichen Interessen deuten nur zu oft in entgegengesetzte Richtung.

Wohl gibt es Fälle, wo die Gesichtspunkte des Geschäftes und die Gesichtspunkte der Kunst miteinander versöhnt werden können, aber unter verhältnismäßig eng begrenzten, gegebenen Verhältnissen ist es unausbleiblich, daß sie nur zu oft auseinanderstreben. Noch sind die allgemeinen Zustände so, daß sie ursprünglich entgegengesetzt gerichtet sind.

Es gibt Naturen, welche diesen Konflikt siegreich bestehen, weil sie als geniale Geschäftsleute verstehen, die Verhältnisse so ins Große zu entwickeln, daß sie unabhängig von den Gesichtspunkten der Umgebung ihren eigenen Willen aufzubauen vermögen. Solche Leute können natürlich zu großem Segen werden, aber sie sind selten, unbeschreiblich selten, und meist wird im Laufe der Zeit der Künstler dem Geschäftsmanne oder der Geschäftsmann dem Künstler unterliegen. Dieses Ringen kann sehr langsam und unvermerkt vor sich gehen, siegt dabei aber der Künstler, so pflegt es meist zu einer plötzlichen Entscheidung zu führen; der Geschäftsmann versagt, und das Ende ist diesmal eine besonders bittere Enttäuschung.

Hat ein werdender Architekt alle diese bösen Erfahrungen gemacht und ist dabei doch im Innern der Kunst treu

geblieben, so kommt für ihn nur noch ein Weg in Betracht, wenn er wieder aus ihnen hervortaucht und eine neue Gelegenheit an ihn herantritt, einen Auftrag auszuführen: die strenge geschäftliche Trennung zwischen den Gewinnen aus der schöpferischen Seite der Arbeit und den Gewinnen, die bei ihrer technischen Ausführung erzielt werden. Er beschränkt sich ausdrücklich auf den ersten Teil solchen Gewinnes, dessen Betrag durch die berufenen Organe der Standesvertretung in den Staffeln einer Honorarnorm allgemeingültig festgelegt ist, er verzichtet aber auf jeden Unternehmergewinn und desgleichen auf die Geschäfte, die mit Grundstückskauf und Finanzierung des Bauvorhabens zusammenhängen.

Das löst ihn nicht nur vom persönlichen Interesse an diesen Unternehmergeschäften los, sondern er wird dadurch umgekehrt zum kontrollierenden Wächter über diesen Teil der Bauangelegenheiten. War er bisher nur der künstlerische, so wird er jetzt auch der geschäftliche Anwalt seines Bauherrn und erhält dadurch erst die Möglichkeit, seinem Beruf in vollem Umfang mit all jenem Idealismus nachzugehen, der danach strebt, das Beste zu leisten, was sich aus einer Aufgabe machen läßt.

So schält sich aus den mancherlei Zwischenformen, die wir angedeutet haben, der Künstler-Architekt heraus, — eine neue Standesform, die es in der bisherigen historischen Architektur-Entwickelung nicht gab. Nicht etwa ein Theoretiker, der nur künstlerisch erdenkt und sich vom praktischen Leben fernhält, nein, ein Mann, der das Umsetzen des künstlerischen Gedankens in die praktische Tat voll in Händen behält, der aber nicht innerhalb, sondern über dieser praktischen Betätigung steht.

Es handelt sich bei dieser Auffassung für den Architekten nicht nur um eine äußere Arbeitsteilung, sondern zugleich um eine völlige Umstellung der inneren Gesichtspunkte seines Tuns, und in dieser Tatsache liegt das Wichtige.

Diese letzte und würdigste Form des freien Architekturberufes beruht auf einer freiwilligen Beschränkung. Auf solche Weisheit selbstgezogener Grenzen ist er angewiesen, denn das ist das Eigentümliche in der Entwickelung dieses Berufes, daß sie durch keinen äußeren Zwang, durch keine Standesbestimmungen, wie sie dem Arzt und dem Juristen sicheren Boden geben, geleitet wird. Es herrscht volle Gewerbefreiheit, und deshalb vermögen sich, wie wir gesehen haben, unter dem Begriff „Architekt“ die verschiedenartigsten Berufsformen zu entfalten.

Solange man das Chaos mannigfaltiger Erscheinungen, das daraus entsteht, vom Standpunkte der Entwickelung eines werdenden Künstlers betrachtet, liegt in ihm nichts Erschreckendes. Als Durchgangsform vermag jede dieser beruflichen Abarten erzieherisch zu wirken, und keine braucht dem Werdenden zu schaden. Ja, wenn man sich denkt, daß im Stile „Wilhelm Meisters“ eine geheimnisvolle Freundeshand den Erziehungsweg eines jungen Architekten liebevoll lenkt, dann würde sie seine Wanderjahre wahrscheinlich durch alle diese verschiedenen architektonischen Lebensformen mit allen ihren verschiedenen sozialen und künstlerischen Abstufungen hindurchführen.

Wer aber gibt die Gewißheit, daß in der Wirklichkeit der Weg wirklich bis zu Ende führt, daß er nicht an einer der verschiedenen Uebergangsstufen versandet? So betrachtet, sieht die Sache anders aus. Viele mag es geben, die an einer dieser Durchgangsformen ihren natürlichen Platz erreichen und sich an diesem Platz durchaus wohl fühlen, — aber viele, bei denen das nicht zutrifft, finden aus dem Netz der verschiedenen Wege nicht wieder heraus und bleiben an falscher Stelle stecken.

Vollends anders aber sieht die Sache aus, wenn man sie vom Standpunkt des Mannes betrachtet, der sich zu einer freien und idealen Berufsführung durchgerungen hat. Wie seltsam ist die bunte Reihe derer, die sich gleich ihm

„Architekten“ nennen! Der abhängige Angestellte, mag er als Künstler oder als technische Hilfskraft beschäftigt, und mag er von einem Künstler oder von einem Unternehmer angestellt sein, — der Privatmann, der nur theoretische Papierarbeit verrichtet, — der Unternehmer, der zugleich künstlerisch oder unkünstlerisch, oder auch gar nicht entwirft, — der Künstler, der nur schaffend praktisch tätig ist und sich streng vom Unternehmer scheidet: sie alle heißen „Architekten“.

Welch ein wirres Durcheinander deckt der eine Begriff! Da ist der graduelle Unterschied zwischen dem Angestellten und der frei sich betätigenden Kraft; er läßt sich am leichtesten ertragen. Da ist ferner der Bildungsunterschied zwischen dem vom Handwerk und dem vom Hochschulstudium kommenden Berufsgenossen; er kann durch Talent ausgeglichen werden. Dann aber kommt der Unterschied zwischen künstlerischer und nicht künstlerischer Betätigung; er greift ins innere Wesen des Berufes. Und endlich der Unterschied zwischen künstlerischem Anwalt und unternehmendem Geschäftsmann; er greift in die grundlegenden Prinzipien der Berufsauffassung.

Angesichts dieser Verhältnisse ist es wohl zu verstehen, daß schon seit langem eine Standesbewegung im Gange ist, die nach einer Klärung dieser Zustände zielt. Sie hat eine doppelte Form gefunden.

Einerseits suchen sich diejenigen Architekten, die einen staatlich vorgeschriebenen Entwickelungsgang durchlaufen haben, deutlich von der bunten, unkontrollierbaren Schar der Privatarchitekten zu unterscheiden, um für den Ausweis ihrer klar umrissenen Berufsgrundlagen gewisse Privilegien zu erlangen; andererseits suchen die Privatarchitekten unter sich eine soziale künstlerische und geschäftliche Sonderung in ihren eigenen Reihen auszuprägen. Beide Bewegungen sind verständlich.

Was das Betonen der staatlich geregelten Vorbildung

betrifft, so liegt hier in mancher Hinsicht Notwehr vor. Die unklaren Berufsverhältnisse des Architektenstandes hatten sogar den „Baumeister“-Titel, der als staatliche Bezeichnung nur nach mühsamer Laufbahn zu erringen ist, in Gefahr gebracht, da der Meistertitel, der im Bauhandwerk üblich ist, sein eigentliches Wesen zu verwischen drohte. Die Schritte zu seinem Schutz versprechen, nicht vergeblich zu sein. Aber die Notwehr richtet sich vor allem nach einer anderen Seite. Alle technischen Berufe greifen durch viele ihrer Aufgaben in die Zweige staatlicher und kommunaler Verwaltung herein und berühren sich dadurch mit dem Reich der Juristen. Da sie sich erst langsam zur Anerkennung ihrer Bedeutung entwickelt haben, waren sie, nach dem natürlichen Gang der Dinge, im allgemeinen den Juristen unterstellt. Ein innerlich begründeter Kampf um Gleichberechtigung setzte ein; er wurde erschwert durch die ungeklärten Vorbedingungen des Berufes; nur gleiche Vorbildung konnte gleiche Ansprüche rechtfertigen. Dieser Kampf um die Gleichberechtigung mit den Juristen erklärt es, daß die Standesbewegung eine Bewegung werden mußte, die ihre Forderungen aufbaut auf der Vorbedingung bestimmter Bildungsgänge und bestimmter Prüfungen.

In einem künstlerischen Berufe liegt darin eine Unnatur. Gerade in ihm müßte eigentlich die *Leistung* als solche, die abhängt vom Talent, nicht von der Vorbildung, das Ausschlaggebende sein. Das wird niemand leugnen wollen, und doch wird er im Interesse der Allgemeinheit des Standes einstweilen einer Bewegung zustimmen müssen, die gewisse Entwicklungsgänge mit Prüfungen versperrt, — nicht um der eigenen Berufsgenossen willen, sondern, um hier die Gleichheit mit dem Juristen durchsetzen zu können.

Denn die Rolle, die heute die Architektur im Gesamtleben unserer Kultur zu spielen berufen ist, macht das Erreichen dieses Zieles nötig. Es ist hohe Zeit, daß das technische und künstlerische Verständnis in unseren Ver-

waltungen nicht nur begutachtend geduldet wird, sondern voll wie jedes andere Sachverständnis unmittelbar zu Worte kommen kann. Die Fragen, um die wir in der Architektur kämpfen, dulden auf die Dauer nicht, daß sie Gefahr laufen, verwässert oder gar übergangen zu werden, je nachdem es gelingt, die maßgebenden Laien von ihrer Richtigkeit zu überzeugen; sie müssen unmittelbar ohne Bevormundung zu Worte kommen. Das ist keine Ueberhebung, sondern die ganz natürliche Forderung jedes kräftig und gesund entwickelten Sachverstandes.

Wohl sind wir diesem Ziele bereits wesentlich nähergekommen, aber noch haben wir es nicht erreicht; noch glaubt man in Deutschland, daß beispielsweise der Bürgermeister einer Stadt, trotzdem der wichtigste Teil seiner Tätigkeit mit technischen Aufgaben zusammenhängt, kein Mann der Technik sein darf. Einzelne Ausnahmen — ich denke beispielsweise an Brüssels großen Bürgermeister Buls —, die sich glänzend bewährten, haben das nicht zu ändern vermocht. Mit der Zeit muß das anders werden, denn im Gegensatz zu anderen Künsten ist es nun einmal so in der Architektur: sie kann ihre Schöpferkraft nur entfalten, wenn der Weg dafür geöffnet ist, und dieser Weg wird sich bei der Kompliziertheit der heutigen baulichen Großstadtprobleme oft nur dann öffnen, wenn ihre Vertreter selber als Feldherren in die Front treten und dafür kämpfen können.

Die Standesfrage ist also zugleich eine Kulturfrage, und deshalb muß man ihr einstweilen das Opfer bringen, das für jedes freie Können darin liegt, vom Zufall eines Bildungsganges abhängig zu werden.

In dieser Sachlage ist es aber zugleich begründet, daß die Regelung der Berufsverhältnisse in der Architektur nicht ausschließlich durch die Regelung der Forderungen für den höheren Staats- und Kommunaldienst geleistet werden kann. Daneben müssen die Privatarchitekten selber dafür sorgen, daß sie die nötigen Unterschiede in den Berufsschattierungen

kenntlich machen, die sich unter dem allgemeinen Begriff des „Architekten“ verbergen.

Den Begriff selber zu schützen, etwa wie der Begriff des Arztes oder des Anwaltes abhängig gemacht ist von bestimmten Voraussetzungen der Ausbildung und des Berufsgebarens, hat sich bisher als nicht sehr aussichtsvoll erwiesen, und so hat man einen gewissen Ersatz gesucht in einer Selbsthilfe, die den Grundgedanken des „Bundes Deutscher Architekten“ bildet. Der Bund stellt bestimmte Grundsätze für seine Mitglieder auf und macht das Vorhandensein dieser Grundsätze dadurch kenntlich, daß er den allgemeinen Begriff „Architekt“ zum Begriff „Architekt B. D. A.“ spezialisiert. Findet man diese Buchstaben, so weiß man, daß man es zu tun hat mit einem Architekten, der selbständig ist, und der sein Geschäft nur durch die festgelegte Honorarnorm, nicht durch unkontrollierbaren Unternehmergewinn macht.

Die geschäftliche Qualifikation ist also deutlich umrissen. Für die Qualifikation der nur gefühlsmäßig wägbaren beruflichen Leistungen läßt sich ein so deutlicher Umriß nicht auf solchem Wege erzielen. Man strebt zwar danach, den Begriff „B. D. A.“ auch zu einem künstlerischen Begriff zu machen, und das führt folgerichtig dazu, nicht eine bestimmte Vorbildung, sondern nur die berufliche Leistung zum Maßstabe für seine Erlangung aufzustellen; für das aber, was man unter „Kunst“ versteht, kann bei solchen allgemeinen Organisationen natürlich nur der Wille zur Kunst maßgebend sein. Ueber die Frage, ob dieser Wille im einzelnen Falle sein Ziel erreicht, werden die Ansichten naturgemäß immer verschieden bleiben. Eine Gruppierung nach künstlerischem Gesichtspunkt läßt sich nur in kleinen, persönlichen Vereinigungen, nicht im Zusammenhange mit allgemeinen Standesfragen erreichen.

Es liegt nur im Interesse solcher gesunder Gedanken, wie sie der B. D. A.-Gedanke im Streben nach Klärung

der architektonischen Berufsbegriffe bedeutet, solche Scheidungen klar hervorzuheben. Wenn man die Skala der Möglichkeiten vergleicht, die mit dem Begriff „Architekt“ gedeckt werden können, bedeutet das, was uns als „Architekt B. D. A.“ entgegentritt, eine völlig genügende Umrißlinie, denn die letzte aller Fragen, die Frage des Könnens, darf man gar nicht mit Bezeichnungen etikettieren wollen. Da ist nur die Leistung selber maßgebend, mag sie stammen woher sie will.

Im allgemeinen aber kann man wohl sagen, daß die beruflichen Grundsätze, mögen sie im ersten Augenblick auch in ein ganz anderes Reich der Erwägungen führen, nicht ohne Einfluß sind auf die künstlerische Leistungsfähigkeit. Im einzelnen Falle mag sich das verwischen, im großen Durchschnitt des Schaffens eines Volkes tritt es ganz gewiß hervor. Es wird seine edlen Eigenschaften ganz anders entfalten auf Grund einer edlen Gesinnung im geschäftlichen Gebaren.

Und deshalb gilt es doppelt für jeden, der in unseren Beruf eintritt, alles zu fördern, was das Wesen unseres beruflichen Tuns nach jeder Seite hin klar hält. Der Zusammenhang von Architektur und Charakter, dessen Spuren wir in anderem Sinne verfolgt haben, tritt auch hier deutlich zutage. „Sage mir, wie du baust, und ich will dir sagen, wer du bist.“ Das bezieht sich nicht nur auf das Bauwerk, sondern auch auf die Bau-Bücher.

Je deutlicher wir diese Gesinnung in unserem Beruf hervortreten lassen, um so mächtiger wird er werden. Das eine ist wohl ohne weiteres klar, daß die feineren Regungen im individuellen baulichen Kunstwerk sich nur entwickeln lassen auf der Grundlage jenes Vertrauensverhältnisses zwischen Künstler und Bauherrn, das eine eindeutige Regelung aller geschäftlichen Fragen voraussetzt; aber — so paradox es klingen mag — auch einen Teil der Provinzen des Schaffens, die der Architekt an den Unternehmer

verloren hat, kann er leichter dadurch zurückgewinnen, daß er sich scharf vom Unternehmer trennt, als daß er sich undeutlich mit dem Unternehmer mischt.

Hat ein selbstbewußter Architektenstand erst in breiter Front die Vereinigungsmöglichkeit seiner geschäftlichen Grundsätze mit voller Leistungsfähigkeit bewiesen, dann ist es nicht aussichtslos, diejenigen unter den Unternehmern für die Architektur wiederzugewinnen, die nicht handwerkliche, sondern bloß kaufmännische Bauherren sind, und damit würde eine ähnliche kulturelle Tat eingeleitet sein, wie sie sich im Kunstgewerbe in dem Versuch der Rückeroberung des Massenproduktes ausspricht, die der „Deutsche Werkbund“ als eines seiner Hauptziele verfolgt. Vielleicht liegt gerade hier die wichtigste Aufgabe, die uns die Zukunft stellt.

Aus allen diesen Überlegungen ergibt sich aber das eine: der architektonische Beruf stellt heute nicht nur ungewöhnliche künstlerische und technische Anforderungen, er verlangt auch die Kraft, im wirtschaftlichen und sozialen Leben das Steuer sicher führen zu können.

Das Geschlecht, das jetzt an der Arbeit ist, hat einem neuen Stande, dem Stande des Künstler-Architekten, eine feste Grundlage für die Zukunft zu erobern.

Vom Erfolg

Wenn jene liebenswürdige Fee des Märchens, die den schönen Sport zu betreiben pflegt, den Menschen drei Wünsche freizustellen, dem Jüngling unserer Tage begegnete, so könnte man mit ziemlicher Sicherheit darauf rechnen, daß er als ersten dieser Wünsche ausrufen würde: „Gib mir Erfolg!“

Erfolg ist der treibende Begriff unserer Zeit geworden, Erfolg als unmittelbares Echo unseres Strebens, jener Erfolg, der äußerlich sichtbar unser Tun begleitet, ja, ihm gar voraneilt. Alles hastet, diesen goldenen Schmuck zu erringen. Der Gedanke daran, in welcher Weise er errungen wird, droht in den Hintergrund zu treten, denn wenn man zweifelhaft ist über die Art des Weges: der Erfolg entscheidet. Wie ein leuchtender Zauber fliegt dieser Begriff der ehrgeizigen Menschheit voran und lockt sie weiter in den bunten Wirbel der Jagd, denn jeder weiß: „Wer da hat, dem wird gegeben“ ist der seltsame Grundsatz dieses schillernden Lebensgutes. Unsere Zeit beugt sich dieser Macht.

Wenn aber der Jüngling nach der Begegnung mit der guten Fee des Märchens zum weisen Einsiedler kommt, dann wird der ihm sagen: „Törichter Mensch, weißt du auch, was du erbeten? Statt nach einem Körper griffst du nach einem Schatten. Was ist dem Schaffenden Erfolg? Das Größte in der Welt ist entstanden, ohne daß er dabei war, und je weniger er sich zeigte, um so mehr veredelten sich die großen Geister. Schäme dich, nach diesem Truggebilde äußeren Scheins zu greifen, und denke lieber wie Michelangelo, der allem Vertrauen auf Erfolg absagte und zu der Weisheit kam, daß es das Beste und Sicherste ist, ,man vertraut auf sich selber und leistet etwas Wertvolles

und Tüchtiges‘. Das erste, was man vom Schicksal erbitten muß, ist dieses: erhaben zu sein über den Erfolg“.

Und wenn der Jüngling Anlagen hat, ein Charakter zu werden, dann wird er in sich gehen und wird sich sagen, daß der weise Philosoph recht hat, und er wird versuchen, zufrieden zu sein und Tüchtiges zu leisten, auch wenn der Erfolg nicht sichtbar wird.

Handelt es sich dabei um einen Jünger der freien Künste, etwa um einen Maler, Dichter oder Musiker, dann wird sein Leben vielleicht schwer werden, aber seine Kunst kann in Schmerzen weiterwachsen. Der Schicksalsgang, wie ihn etwa Rolland den deutschen Musiker Johann Christoph Krafft durchleben läßt, zeigt in genialen Strichen den typischen Entwickelungsgang großer freier Kunst durch Erfolglosigkeit zum späteren Siege. Einen Maler oder Dichter könnte man sich ganz ähnlich entwickeln lassen.

Handelt es sich aber um einen Architekten, dann wird die Sache anders. Bleibt der Erfolg ihm fern, wird nicht nur sein Leben schwer werden, auch seine Kunst wird nicht weiterwachsen; sie wird verdorren müssen. Einen Maler oder Dichter könnte man durch erfolglose Jahre der entscheidenden künstlerischen Entwickelung hindurch schließlich zum höchsten Gelingen geführt denken, einen Architekten nicht.

Hat er keinen Erfolg, geht seine Zeit über ihn hinweg, oder lehnt sie ihn ab, so bekommt er keine Aufträge, hat er keine Aufträge, so stockt seine künstlerische Entwickelung. Ein Architekt ohne Bauten ist wie ein Maler ohne Farben.

Er bedarf also des unmittelbaren bescheideneren oder größeren Erfolges seines Tuns, nicht um der Annehmlichkeiten willen, die daraus erwachsen, nicht um der Ehrgeizbefriedigung oder der Ermunterung willen, die das mit sich bringt, nein, allen diesen Dingen gegenüber brauchte er es gewiß nicht besser zu haben, als ein anderer streben-

der Künstler, — er bedarf seiner um seiner Kunst willen.

Die enge Verkettung, in der das Tun des Architekten mit dem Willen der Außenwelt steht, bestimmt sein Verhältnis zu den idealen Forderungen, die den Menschen auf sein vereinzeltes Selbst verweisen; ob er will oder nicht, er kann nicht asketisch in die Einsamkeiten seiner Seele flüchten, er muß sich unaufhörlich mit der unmittelbaren Mitwelt auseinandersetzen; und nur, wenn er das Stück Umgebung, in das ihn das Schicksal hineingesetzt hat, bezwingt durch irgendeine Ueberzeugungskraft seines Wesens, beginnt für ihn das Leben.

Die bloße Zeichnung, zu der er sonst verdammt wird, ist nur ein Zwischenakt der Architektur. Sie will reale Massen; Masse bedeutet Geld, und das stellt die Mitwelt in kleineren oder größeren Beträgen nur dem zur Verfügung, der den Erfolg hat, ihr Vertrauen in kleinem oder größerem Grade zu gewinnen.

Der Architekt muß also auf unmittelbaren Erfolg arbeiten. Das stellt innere und äußere Anforderungen an ihn, die mit seinem eigentlichen Berufe nichts zu tun haben und in denen infolgedessen von vornherein eine gewisse Gefahr schlummert; Anforderungen, die zugleich gar nicht so ohne weiteres leicht erfüllbar sind, sondern eine Art eigener Begabung voraussetzen, und die schon deshalb in das natürliche Wachstum des Berufes eine Linienverschiebung hereinzubringen geeignet sind.

Der Architekt muß die Fähigkeit haben, sich und seine Absichten richtig zur Geltung zu bringen. Diese Kunst des Zur-Geltung-bringens kann praktisch in allen möglichen Schattierungen herüberspielen zur Kunstfertigkeit des Sich-in-Szene-Setzens. Darin liegt ohne weiteres begründet, daß es eines feinen Taktgefühls bedarf, um in dieser Frage die Grenze richtig zu ziehen, wo unabweisbare Notwendigkeit vorliegt und wo eine Untugend anfängt, sich breitzumachen.

Die Aufgabe, sich und seine Absichten äußerlich zur Geltung zu bringen, kann zwei verschiedene Formen der Lösung fordern. Einmal kann es geschehen durch die unmittelbare persönliche Wirkung, die man ausübt, und dann kann es geschehen durch die Wirkung, die man durch seine Werke indirekt ausüben läßt, dadurch, daß man für ihre Sichtbarmachung Sorge trägt.

Die persönliche Wirkung ist in vieler Beziehung die wichtigere der beiden Mächte. Mancher, der auf dem zweiten Wege nur ungenügende Truppen ins Feld zu führen vermag, siegt bekanntlich doch durch dieses erste Mittel, und diese Möglichkeit zwingt auch denjenigen, der sich mit Recht auf seine Truppen verlassen darf, diese erste Macht nicht zu unterschätzen.

Bei wichtigen baulichen Aufgaben ist es heute fast immer so, daß, ehe ein Architekt mit dem eigentlichen Schaffen beginnen kann, er eine menschliche Leistung zu vollbringen hat, die vielleicht ebensoviel Kraftaufwand von ihm fordert, wie die eigentliche schöpferische Tat; das gilt von amtlichen Aufgaben genau wie von privaten Aufgaben, sofern ernste künstlerische Absichten mit ihnen verbunden sind. Jedem großen Bauauftrag gehen Verhandlungen, Sitzungen, Beratungen und Debatten voran, durch die der Architekt nur dann seine künstlerischen Absichten erfolgreich hindurchsteuert, wenn er die Kraft hat, ein Boot sicher und überlegen durch den Strudel der Meinungen zu lenken.

Worauf beruht diese Kraft?

Vielfach meint man, daß die Gabe der Beredsamkeit dabei die ausschlaggebende Rolle spielt: Wer gut reden kann, der hat's leicht! Man ist geneigt, diese Waffe erheblich zu überschätzen. Man kann sogar die Erfahrung machen, daß da, wo das Ringen sich immer wieder vor einem ähnlichen Forum abspielt, der Ruf der Beredsamkeit zum Unsegen werden kann. Bringt man seine Sache geschickt mit überzeugungskräftiger Begründung vor, so

schreibt der widerstrebende Hörer die Hälfte des Eindruckes, dem er sich nicht entziehen konnte, auf das Konto der bekannten „Beredsamkeit“, während die gleiche Begründung im Munde eines Mannes, bei dem man eine schwerfällige Art des Sich-Gebens bereits gewohnt ist, vielleicht durchschlägt; das eine nimmt man als selbstverständliche Naturerscheinung, das andere als Naturereignis.

Ich habe erlebt, daß in einer Sache, für die sich von entgegengesetzten Standpunkten aus ungefähr gleich viel sagen ließ, der glänzende Redner gegen einen Stotterer abfiel, weil man dessen durchaus nicht gewichtigeren Gründen das Stottern noch als Zuwage auf die Schale legte.

Wenn man das nun auch nicht gerade als den normalen Zustand bezeichnen will, so ist eines doch sicher: nicht, wer beredt ist, sondern nur, wer das, was er zur Sache sagen muß, richtig abzuschätzen versteht, vor allem aber, wer auch die Kunst besitzt, im rechten Augenblick zu schweigen, nur der wird in dem strategischen Nebenberuf des Architekten Erfolg haben.

Ein eigenes Werk zu verteidigen, ist immer eine peinliche Sache. Wenn jemand einem Vater sagt: „Was haben Sie für einen häßlichen Sohn!“, dann nützt es ihm nichts, die Schönheit seines Kindes mit glühenden Farben herauszustreichen; er muß sehen, dessen Tüchtigkeit auf andere Weise erkennbar zu machen. Wer Männer wie Gabriel Seidl oder Wallot im Kampfe um eines ihrer Werke gesehen hat, der weiß: nicht auf die Form kommt es an, sondern nur auf die Kraft, mit der man die Wärme einer tiefen inneren Überzeugung anderen mitzuteilen vermag. Das Vertrauen auf diese Überzeugung kann man weitergeben, sonst nichts; aus dieser Überzeugung muß dann das Werk wie von selber zu entfließen scheinen.

So bleibt für den Erfolg durch die unmittelbare persönliche Wirkung bei demjenigen, der eine ehrliche Kraft in sich fühlt, schließlich der einfache Rat bestehen: Versuche,

auf möglichst schlichte Weise dich selbst zu geben in dem, was du vertrittst. Nur durch das Vertrauen zu dir vermagst du Vertrauen zu den Früchten deiner Schaffensabsichten zu erzeugen.

* *
*

Und nun der Erfolg durch das Zur-Wirkung-Bringen der eigenen Werke. Hier könnte der strenge Richter wieder sagen: der wahre Künstler muß und kann diesen Erfolg dem Werke selbst überlassen. Der praktische Beurteiler aber wird bald einsehen, daß das wenigstens heute nicht mehr möglich ist. Der Zufall des Standortes, an den ein Architekturwerk nun einmal unlöslich gekettet ist, macht sein Bekanntwerden auf diesem natürlichen Wege eben zu einem Zufall, und es ist unbedingt nötig, für die untransportablen Werke, welche Architektur erzeugt, Organisationen zu schaffen, die Gedankenaustausch, Wirkungsmöglichkeit und Markt gewährleisten.

Es ist sehr bezeichnend, daß mit dem lebendigen Aufschwung der Architektur im Anfang des 20. Jahrhunderts der Aufschwung des Ausstellungswesens und der Aufschwung der Kunstzeitschriften parallel ging. Der Architekt mußte sein Tun unabhängig vom zufälligen Bauplatz zeigen können.

Auch in dieser Notwendigkeit schlummern tiefe Gefahren. Es gibt heute Erscheinungen in unserem Berufe, die aus dieser Notwendigkeit eine große Kunstfertigkeit entwickelt haben. Aus dem Begriff des idealen Marktes, als den man Ausstellungen und Publikationen bezeichnen kann, haben sie alle praktischen und kaufmännischen Folgerungen des realen Marktes gezogen; sie arbeiten mit Katalogen, ja, mit Geschäftsreisenden, die Kunden zubringen sollen; sie „bemustern“ unaufgefordert jeden, in dem sie einen Konsumenten von Architektur wittern; kurz, sie suchen

den Erfolg mit den Mitteln des Geschäftsmannes und entwürdigen Kunst zum Handelsartikel.

Dieser Auswuchs aus der bitteren Notwendigkeit des Architekten, unmittelbaren Erfolg zu sehen, ist um so peinlicher, je mehr sich solches Gebaren im einzelnen Falle mit wirklichem künstlerischen Können verbindet.

Man darf vom Künstler verlangen, daß er diese Form der Erfolgsbetriebsamkeit vermeidet.

Die Arena, die ihm offen steht, um sein Können zu zeigen und um seine Kraft zu messen, wird gegeben durch Ausstellungen und durch Veröffentlichungen, und besonders die Ausstellungen der letzten beiden Jahrzehnte haben sich hierfür als außerordentlich dankbarer Boden erwiesen.

Man kann wohl sagen: die Namen unserer um 1914 als führend geltenden Baukünstler sind auf Ausstellungen gemacht, die Linie der Entwickelung, wie sie die landläufige zeitgenössische Kunstgeschichte zu ziehen pflegt, ist Ausstellungserfolgen nachgezogen. Was hier auftrat, wurde so in den Vordergrund der Beachtung gerückt, daß es unwillkürlich als das Maßgebende hingenommen wurde. Das war in einer Epoche der sprungweisen Entwickelung sicher nicht zu vermeiden, und ohne die Resonanzverstärkungen alles Wollens, die in Ausstellungen liegen, wäre der Gang des Fortschrittes gewiß nicht so schnell gewesen; tiefer betrachtet aber liegt darin eine nicht ungefährliche Unnatur.

Wie kann sich Architektur überhaupt auf Ausstellungen zeigen? Erstens: in Abbildungen und Zeichnungen — aber die spielen für das eben Gesagte keine Rolle, denn nichts pflegt auf einer Ausstellung weniger beachtet zu werden. Zweitens: in Ausstellungsbauten; die können dankbare Talentproben sein. Manches, was im schwerfälligen Schritt der endgültigen Gestaltung nicht vorwärts kommt, hüpft hier auf dem Boden der Improvisation kühn und anmutig hervor, aber die eigentlichen Probleme architektonischen

Schaffens finden in Ausstellungsbauten doch nur einen scheinbaren, jedenfalls aber einen unvollkommenen Widerhall. Drittens: in Räumen. Diese lassen sich wirklich voll in ihrer ganzen unbeschränkten Wirklichkeit zur Anschauung bringen; sie haben infolgedessen auch die führende Rolle in den Wirkungen gespielt, die von den Ausstellungen unserer Zeit ausgingen. Ein Kultus des Innenraumes, der Raum als künstlerischer Selbstzweck war die Folge, und darin liegt in mehr als einem Sinne das Unnatürliche. Das einseitige Übergewicht der Innenarchitektur entbehrt der Berechtigung. Der Raum, losgelöst aus dem Organismus eines Bauwerkes, der seine Eigentümlichkeiten eigentlich erst erklärt, ist vielfach trotz aller Echtheit der Materialien Kulisse.

So beruhen diese Ausstellungserfolge, vom Standpunkt der Architektur aus betrachtet, auf keiner ganz stichhaltigen Grundlage, und auch die Überlegung bringt diesen Maßstab ins Wanken, daß es in vieler Beziehung ein Zufall ist, ob ein Künstler die geschäftlichen Verbindungen besitzt, die ihm diese kostspielige Art des äußeren Auftretens ermöglichen. Wer weiß, ob nicht zur gleichen Zeit, wo ein Ausstellungsraum zu Preis und Berühmtheit gelangt, irgendwo in einem einsamen Bauwerk versteckt weit lebendigere und wahrere Leistungen entstehen. Aber selbst, wenn sie bekannt werden, zählen sie oft in einem großen Teil der Durchschnittspresse nicht recht mit im Vergleich zu irgendeinem kleinen Raumgebilde, das zufällig auf einer Ausstellung gezeigt wird. Es ist, als ob nur auf diesem Boden die höchsten Prämien verteilt werden könnten.

Mit einem Wort: die Kunstgeschichte der Ausstellungserfolge ist nicht einwandfrei. Es ist trotz aller großartigen Entwickelung, welche die Ausstellungen in den letzten Jahrzehnten in Deutschland erlebt haben, nicht möglich, das Bild der Architektur der Zeit auf diesem Wege an einem Punkte übersichtlich zu fassen. Hüten aber muß sich unsere allen Reizen leicht nachgebende Zeit vor allem davor, nicht

der unverhältnismäßig starken Wirkung des Ausstellungserfolges zuliebe in einen Ausstellungs*geschmack* hineinzugeraten, der für Architektur und Kunstgewerbe durch seine aufpeitschenden Einflüsse noch verhängnisvoller werden würde, als die großen Kunstausstellungen es für die Malerei geworden sind. L'art pour l'art, das ist die Verneinung aller gesunden Architektur.

Ich kehre hier absichtlich nur die Gefahren der Ausstellungen hervor; ihre Vorzüge liegen zu offen zu Tage, um besonderer Betonung zu bedürfen. Weit mehr als in dem Verhältnis der Künstler untereinander liegen sie in dem Verhältnis des Künstlers zum Publikum, und schon aus diesem Grunde darf der Architekt vor all den Mühen nicht zurückschrecken, die es für ihn bedeutet, neben der eigentlichen wurzelfesten Tätigkeit diesen heimatlosen Abglanz seines eigentlichen Wollens zu pflegen.

Für das Verhältnis der Künstler untereinander ist die reiche Entwickelung des heutigen Publikationswesens in vieler Beziehung maßgebender. Hier ist es leichter, ungehemmt durch Zufälligkeiten zu Worte zu kommen, und man kann im allgemeinen sagen, daß sich hier ein voller Überblick über die Erscheinungen der Zeit gewinnen läßt.

Diese Allgemeinheit des Veröffentlichens, die erst in den letzten Jahrzehnten eingetreten ist, bringt es mit sich, daß niemand, der sich nicht dem lebenden Strom der Zeit entrücken will, sich vor diesem Brauche zurückziehen kann, und es ist ein eigenes Kapitel in der Betätigung des Architekten geworden, das Material für die Publikationen seiner Arbeiten in Ordnung zu halten.

Es liegt auf der Hand, daß auch dieses Instrument des Erfolges mit verschiedenem Takt und verschiedenem Geschick gespielt werden kann. Im großen Ganzen aber vermag man wohl zu sagen, daß in dieser Vorführung von Bildern und Plänen eine Form der publizistischen Behandlung architektonischen Stoffes gefunden ist, die einer ge-

rechten und sachgemäßen Wertung des Entstehenden verhältnismäßig am besten entgegenkommt; das Werk selbst kann für sich sprechen, und da ist es nicht mehr so wichtig, ob das begleitende Wort ihm wirklich gerecht wird.

Und das ist nicht ohne Bedeutung, denn die andere Form der Publizistik, die durch Aufsatz und Kritik geübt wird, gewährt nur selten eine volle fachmännische Befriedigung. Ich spreche nicht von einzelnen vortrefflichen Architekturschriftstellern, — aber wenn man den Durchschnitt der Tageskritik betrachtet, erhält man den Eindruck, daß es besonders schwer zu sein scheint, dem Wesen architektonischer Erscheinungen kritisch näherzukommen. Man fühlt auch vielfach augenscheinlich eine Art Scheu davor, und das ist nicht ganz unbegreiflich, denn über ein wirklich ganz gelungenes Werk der Architektur läßt sich im allgemeinen in der Tat nicht viel sagen; es erscheint selbstverständlich. Deshalb pflegen auch vor allem diejenigen architektonischen Erscheinungen eine reichere und interessiertere Presse zu haben, die nicht zur vollen Voraussetzungslosigkeit des künstlerischen Prinzips durchgedrungen sind, sondern noch einige literarische oder philosophische Eierschalen an sich tragen. Der außerordentliche Presse-Erfolg mancher heutigen Künstler, deren Schaffen stark in individuellen Prinzipien oder in philosophischen Reflexionen eingehüllt ist, läßt sich leicht daraus erklären, denn über diese außerhalb der eigentlichen künstlerischen Leistung liegenden Dinge läßt sich vorzüglich schreiben, und unwillkürlich wird für den Betrachtenden die architektonische Arbeit schriftstellerisch interessant.

Eigentlich ist es derselbe Umstand, der in jüngster Zeit die Architektur im Zusammenhange mit städtebaulichen Fragen als Objekt literarischer Behandlung so fruchtbar gemacht hat. Das Gerüst bestimmter Grundsätze, an denen man messen kann, und vor allem der volkswirtschaftliche Einschlag, der bei allen Fragen dieser Art hervortritt, gibt

hier das dankbare Feld für kritisches Betrachten, — nicht eigentlich die Architektur selbst. Aber während jene anderen Nebengewürze geistiger Art den Maßstab der Wertung nicht zugunsten einer objektiven Richtigkeit beeinflussen, hat das Nebeninteresse auf diesem städtebaulichen Gebiete seine volle und unantastbare Bedeutung. Die Verbindung der Architektur mit sozialpolitischen Gesichtspunkten ist eine tief begründete und natürliche Verbindung; es wäre höchste Zeit, das in vollem Umfange in der Öffentlichkeit zu begreifen, und so wird hoffentlich in der Architekturkritik diese sozialpolitisch-künstlerische Mischform ihren Platz immer mehr festigen und ihre Gesichtspunkte immer schärfer ausbauen. Die Zukunft fruchtbarer Architekturkritik liegt vor allem nach dieser Richtung.

*   *
*

Alle diese Zusammenhänge des fachmännischen Tuns mit der Werte-bildenden Öffentlichkeit — Ausstellung, Veröffentlichung, Kritik — sind die Mittel, mit denen der äußere Erfolg heute errungen wird, und deshalb spielen sie im Leben des Architekten eine vielumworbene Rolle. Wir haben hervorgehoben, daß sie unentbehrlich sind; aber trotzdem sollte man natürlich nie vergessen, daß diese äußeren Erfolge, wenn anders sie nicht leere Truggebilde sein sollen, eine Voraussetzung haben: innere Erfolge des Schaffenden, für die sie nur den reflektierenden Spiegel bilden.

Will der Architekt wirklich erfolgreich sein, so hat er zwei ganz verschiedene Siege zu erfechten: nicht nur den Sieg seines Werkes gegenüber der öffentlichen Meinung, sondern zunächst den Sieg seiner guten Absichten gegenüber dem Werke selber.

Die Hemmnisse, die ihm hier im Wege stehen und die überwunden werden müssen, können im Bauherrn oder im Schaffenden selbst liegen.

Jedes Zusammenarbeiten mit einem Bauherrn bedeutet ein Anpassen. Der Fall wird selten sein, wo ein Architekt ungehemmt dem nachgehen kann, was er wohl möchte. Zunächst muß er sich anpassen an bestimmte Geldmittel, die zur Verfügung stehen. Das ist oft schwierig, aber diese Schwierigkeit darf den Architekten nicht schrecken. Künstlerische Absichten sind nicht unbedingt an Geld gebunden; oft vermag man auf einfacherem, ja auf einfachstem Wege seine Wirkung ebenfalls zu erreichen, wenn man nur von vornherein das Ziel zu diesem Wege ins Auge gefaßt hat. Darum ist es außerordentlich wichtig, über die äußeren Grenzen, in denen man sich bewegen kann, stets ein klares Bild in sich zu tragen, denn künstlerische Schädigungen treten unweigerlich dann ein, wenn man sein ganzes Gebilde auf reichere Mittel eingestellt hat und nun nachher abschneiden und zustutzen muß.

Eine der größten Künste des Architekten liegt in dieser Fähigkeit, seine Phantasie Preisgrenzen taktvoll anzupassen. Meist lehrt erst die Erfahrung diese Kunst, aber schon das deutliche Bewußtsein, daß es eine beachtliche Kunst ist, wird von praktischem Nutzen sein. In ihr liegt in doppeltem Sinne eine der wichtigsten Quellen des Erfolges: einmal im Sinne des Bauwerks, dessen Einheitlichkeit gewahrt bleibt, und einmal im Sinne des Bauherrn, dessen Hochschätzung vor dem Architekten wesentlich von diesem Punkte abhängt.

Des weiteren aber muß sich der Architekt anpassen an die Wünsche seines Bauherrn. Gewiß nicht an alle; gewöhnlich begegnet man, wenn ein Bauprojekt beginnen soll, irgendwelchen vorgefaßten Lieblingsideen, die man mit innerem Schrecken vernimmt. Es wäre sehr unklug, den Kampf gegen diese sofort zu eröffnen. Die Art, wie man die reale Welt der entstehenden Schöpfung allmählich an die Stelle der bisherigen unbestimmten Welt der Vorstellungen schiebt, muß die Unhaltbarkeit solcher unzugestehbaren Punkte von selber ergeben. Alle sachlichen Forde-

rungen aber, die ein Bauherr stellt, müssen dem Architekten zunächst wirklich eine Richtschnur sein. Er darf seinen Beruf nicht etwa so betrachten, als wäre der Bau um des Architekten willen da, er muß vielmehr sein Inneres so einstellen, als wäre er nur um des Bauherrn willen da. Jede gute architektonische Leistung muß einer Art Ehe zwischen dem Bauherrn und dem Architekten entspringen, und ebenso wie in einer guten Ehe keiner der beiden Teile seine Persönlichkeit aufzugeben braucht, sondern im Gegenteil die wertvollen Seiten der Persönlichkeit nur noch stärker zum Vorschein kommen, ist es in der Baukunst. Der Architekt gibt seine Persönlichkeit durchaus nicht preis durch solch liebevolles Eingehen auf alle Einzelheiten der äußeren und inneren bauherrlichen Bedürfnisse. Er tut das ebensowenig, wie der gute Porträtist, der die Züge seines Modells bis ins einzelste durchforscht, um sein Wesen im Bilde zu erhaschen.

Und auch bei diesem Punkte ist es wichtig, daß die einzelnen Forderungen, die durch solch liebevolles Eingehen erwachsen, sofern sie den baulichen Organismus betreffen, gleich von vornherein beim Gestalten berücksichtigt werden können; solche Forderungen werden der Güte eines Bauwerkes unbedingt zum Unsegen, wenn sie unerwartet und tropfenweise in den einheitlichen Guß einer Absicht noch eingefügt werden müssen. Daher ist es von größter Wichtigkeit, mit dem Bauherrn in möglichst enge Fühlung zu kommen vordem und während man projektiert. In diesem Zustand der Angelegenheit ist jede Eigentümlichkeit, die zu Tage tritt, befruchtend, später pflegt sie genau ebenso hemmend zu werden.

Zu einer Zeit, als ich viele Einzelwohnhäuser in allen möglichen Teilen Deutschlands zu bauen hatte, habe ich nie eine Arbeit außerhalb meines Wohnortes unternommen, ohne das Projekt im Hause meines neuen Bauherrn unter seinen Augen völlig reif zu machen. Die Tage solcher

Berufsbesuche gehören zum größten Genuß eines Architekten, denn es ist merkwürdig, wie eng sie ihn mit dem Bauherrn zu verbinden pflegen; ist doch das bauliche Gestalten eines fremden Stückes Leben eine Sache, die wie kaum etwas anderes in die intimsten Seiten eines anderen Menschen hineinführt. Man spart also durch dieses gleich im Anfang erfolgende gründliche Versenken nicht nur außerordentlich viel Zeit und Mühe, sondern hat zugleich einen wertvollen menschlichen Gewinn.

Die Fähigkeit, in einen anderen Menschen aufgehen zu können, ohne sich selbst zu verlieren, ist eine der wichtigsten Vorbedingungen zu architektonischem Erfolg.

Dieses Einfühlen in Sinn und Wesen einer anderen Welt ist deutlich und reinlich zu trennen von dem bequemen Entgegenkommen, das auf Kompromisse hinausläuft. Auf Lösungen muß es dabei herauskommen, nicht etwa auf Verkleisterungen oder Preisgaben. Der Architekt, der etwa glaubt, um des Erfolges willen auch einmal von seinen künstlerischen Forderungen abgehen zu sollen, ist bald verloren; nicht nur, weil sein Werk wirklich kritischer Betrachtung nicht standhalten kann, sondern ebensosehr, weil auch der Bauherr im Laufe der Zeit Mängel, die so entstehen, spüren wird, wenn er auch vielleicht den wahren Zusammenhang ihrer Ursache nicht kennt. Nirgends wird die sonst manchmal zweifelhaft erscheinende Behauptung, daß jede Schuld sich rächt auf dieser Erden, sicherer zur Wahrheit, als in der Architektur.

Man frevelt deshalb nicht nur gegen die moralischen Forderungen seines Berufes, sondern auch gegen die praktischen Forderungen des äußeren Vorteils, wenn man sich auf Kompromisse einläßt. Fest und unbeirrbar muß die Linie dessen, was man von sich und seinem Werke zu verlangen hat, in einem gezeichnet stehen. Ist das aber der Fall, so erwächst daraus zugleich die Sicherheit, die das

überlegene Eingehen auf die von außen kommenden Einflüsse ermöglicht.

Die Starrheit despotischer künstlerischer Forderungen, vor der sich so mancher Bauherr beim Architekten fürchtet, und deshalb lieber zum Maurermeister geht, ist meistens nichts anderes, als eine besondere Art von Schwäche. Die Kunst hat ihren Jünger in der Gewalt, statt daß ein Meister die Kunst in der Gewalt hat. An diesem sympathischen Fehler mißverstandenen künstlerischen Charakters scheitert der Erfolg mancher trefflichen werdenden Kraft.

Aber das sind Erscheinungen, gegen die man nicht zu eifern braucht, denn nur die innere Weiterentwickelung vermag Hemmungen dieser Art zu lösen. Sie äußerlich lösen zu wollen, würde genau zu dem führen, was zu vermeiden ist.

Mag der Architekt den unmittelbaren Erfolg, wie wir gesehen haben, zur Entfaltung seiner Kräfte noch so nötig haben: nie darf ihn das dazu verleiten, um seinetwillen sich selber untreu zu werden. Er wird ihn letzten Endes nur dann durch seine Werke erringen, wenn er die Kraft hat, beim Schaffen niemals an ihn zu denken. Nur aus Selbstvergessenheit des Künstlertums blüht das, was wirklich Früchte trägt.

Und so kommen wir schließlich doch, wenn auch in anderem Zusammenhange, auf die Weisheit Michelangelos zurück: „daß es das Beste und Sicherste ist, wenn man vertraut auf sich selber und leistet etwas Tüchtiges“.

Wenn es wahr wäre, was Emerson sagt, daß der „landläufige Begriff von Erfolg in allen Punkten in direktem Gegensatze steht zum echten und gesunden Erfolg“, so sähe es für uns Architekten, die wir von diesem landläufigen Begriff in unserer Entwickelung abhängiger sind, als irgendein anderer künstlerischer Beruf, traurig aus. Aber ganz so schlimm braucht es in Wahrheit wohl nicht immer zu sein. Schon mehren sich die Anzeichen, daß der Sinn für das Tüchtige und Ehrliche wacher und reger wird, und es

gehört zu den großen Kulturaufgaben des Architekten, sich als ein Streiter zu fühlen, dessen Sendung darin besteht, diesem Sinn für das Tüchtige und Ehrliche immer weiteren Lebensboden zu gewinnen.

